FILM

ANNA KARINA (FRANCJA)

• NR 26 (1229) • ROK XXVII • 25 CZERWCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● 11 czerwca zakończył się IX Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Jury festiwalu w składzie: Janusz Majewski (przewodniczący — Polska), Tahar Cheriaa (Tunezja), Milan Cernak (CSRS), Anatolij Kałoszin (ZSRR), Jean - Jacques Languepin (Francja), Michael Lentz (NRF), Felix Mariassy (Węgry), Tomas Alda Morales (Hiszpania), Lucian Pintille (Rumunia), Jerzy Płażewski (Polska) i Naoki Togawa (Japonia) — przyznało następujące nagrody:

Grand Prix — Złotego Smoka — Wielką Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki oraz 25 tysięcy złotych — filmowi **„Autobus z napisem »Koniec«"** Mariusza Waltera (Polska).

Złotego Smoka — Nagrodę Specjalną przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa oraz 15 tysięcy złotych — ex aequo filmom **„Crne bašte"** (Czarne ogrody) Petera Ljubojeva (Jugosławia) oraz **„Dieti naszego wieka"** (Dzieci naszego wieku) Igora Bessarabowa (ZSRR).

Cztery Nagrody Główne — Srebrne Smoki — przyznano filmom **„Psychodrama"** Marka Piwowskiego (Polska), **„Tiszelet Cim"** (Szanowny adresacie) Livii Gyarmathy'ego (Węgry), **„Fable-Safe"** (Bajka o bezpieczeństwie) Erika Barnouwa (USA) i **„Livet i Danemark"** (Życie w Danii) Jorgena Letha (Dania).

Trzy dyplomy honorowe przypadły filmom: **„Leśni"** Zygmunta Adamskiego (Polska), **„Eto nie bieda"** (To nic strasznego) Jakuba Bronsztajna (ZSRR) oraz **„Siker"** (Pogromca) Gyuli Mackassy'ego i György Varnaia (Węgry).

Nagrodę Organizacji do Spraw Wyżywienia i Rolnictwa ONZ (FAO) przyznano filmowi **„When Earth Calls"** (Gdy ziemia woła) Mohammada Shukri Jameela (Irak).

Nagrodę Światowej Federacji Związków Zawodowych — Kryształową Wazę — dla najlepszego filmu o tematyce związkowej i socjalnej przyznano filmowi **„Nur gemeinsam sind wir stark"** (Tylko w jedności jesteśmy silni) Hannesa Karnicka i Wolfganga Richtera (NRF).

Nagroda CIDALC (Międzynarodowy Komitet Upowszechniania Literatury i Sztuki) — Srebrny Medal — przyznana została filmowi **„Dieti naszego wieka"** (Dzieci naszego wieku) Igora Bessarabowa (ZSRR). Wyróżnienie przypadło filmowi **„Adventures in Perception"** (Przygoda z postrzeganiem) Han van Geldera (Holandia).

Nagrodę Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej (FIPRESCI) przyznano filmowi **„Psychodrama"** Marka Piwowskiego. Nagroda Specjalna przyznana została filmowi **„Evolution"** (Ewolucja) Michaela Milisa (Kanada).

● W dniach 2 — 12 czerwca odbył się w warszawskim kinie „Bajka" Przegląd Filmów Kubańskich. W programie imprezy znalazły się filmy: „Lucia", „Odyseja generała Jose", „Pierwsza szarża na maczety" oraz „Dni święconej wody".

projekty i realizacje

● Ustalono obsadę filmu **„Sanatorium pod klepsydrą"** Wojciecha Hasa. W roli głównej wystąpi Jan Nowicki, w pozostałych — Tadeusz Kondrat, Gustaw Holoubek, Mieczysław Voit, Zofia Niwińska, Jerzy Przybylski, Ludwik Benoit, Bożena Adamek, Halina Kowalska i Barbara Brylska. Film powstaje w zespole SILESIA.

● 15 czerwca rozpoczęły się w Warszawie zdjęcia plenerowe i we wnętrzach naturalnych do filmu Stanisława Barei **„Kariera Stanisława Marii B"** (PRYZMAT). W roli tytułowej występuje Wojciech Pokora.

● W zespole PANORAMA Roman Załuski zakończył zdjęcia do filmu **„Anatomia miłości"** i pracuje nad montażem i udźwiękowieniem.

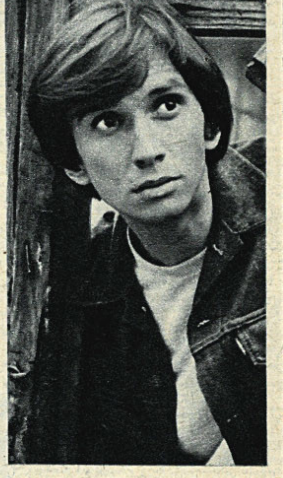
KRÓTKI METRAŻ

● W „Czołówce" dobiegają końca zdjęcia do filmu **„Drogi do ojczyzny"**. Ekipa filmu: reżyser Wincenty Ronisz, operator Leszek Suchocki i kierownik produkcji Romuald Bober — przebywają na Bliskim Wschodzie; zdjęcia kręcone są w Egipcie, Libanie i Iranie. Jest to ostatnia z cyklu podróży, w trakcie których nasi realizatorzy filmowali miejsca formowania jednostek polskich i walk w latach 1939 — 1945.

Andrzej Szczygieł przystępuje do realizacji filmu **„Oddział Małego Franka"**. Będzie to dokumentalna relacja o pierwszym zbrojnym oddziale PPR i jego dowódcy, Franciszku Zubrzyckim.

Zdzisław Socha pracuje nad filmem **„Droga"**; jest to opowieść o Marii Chrzanowskiej, zasłużonej wywiadowczyni i kurierze Gwardii Ludowej.

ANDRZEJ NARDELLI NIE ŻYJE



W wieku 25 lat zginął tragicznie podczas kąpieli w Narwi Andrzej Nardelli, utalentowany aktor Teatru Narodowego w Warszawie. Po udanym debiucie na deskach scenicznych (Orcio w „Nieboskiej komedii", tytułowa rola w „Kordianie"), począł występować także w spektaklach telewizyjnych i w filmach. Oglądaliśmy go w pierwszej noweli filmu „Szkice warszawskie" (Julek), w „Nie lubię poniedziałku" (Zakochany) i w serialu TV „Przygody psa Cywila" (sierżant MO); wkrótce wejdzie na ekrany film „Szklaną kula", w którym Nardelli zagrał główną rolę Krzysztofa.

Marek Piwowski i Aleksander Nowogrudski, scenarzysta filmu „Dzieci naszego wieku"

film polski na świecie

● **Na Festiwalu Pracujących w Czechosłowacji** (15 czerwca — 2 lipca) **Polskę reprezentować będzie film Tadeusza Chmielewskiego „Nie lubię poniedziałku". Na festiwal uda się delegacja: Halina Kowalska-Nowak i Tadeusz Chmielewski.**

● **W dniach 10 — 19 lipca odbędzie się XX Międzynarodowy Festiwal w San Sebastian. Polska przedstawi tam filmy: „Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera i „Skarby Jasnej Góry" Edmunda Szaniawskiego.**

● **W dniach 6 — 11 czerwca odbył się Przegląd Polskich Filmów Telewizyjnych w Rzymie. Pokazaliśmy tam filmy: „Salome" Andrzeja Brzozowskiego, „Ojciec" Jerzego Hoffmana, „Katarynka" Stanisława Jędryki, „Gry" Grzegorza Lasoty, „Awatar" i „Urząd" Janusza Majewskiego, „Dom" Romana Załuskiego, „Zaliczenie" i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego, „Na dobranoc" Janusza Zaorskiego i „Szansa" Edwarda Żebrowskiego.**

● **Telewizja bułgarska zakupiła filmy: „Diament radży" Sylwestra Chęcińskiego. „Aktorka" Stanisława Lenartowicza, „Pierwszy... szósty..." Mariusza Waltera, „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego oraz serię „Podróż za jeden uśmiech" Stanisława Jędryki.**

tematy dnia

AUTENTYZM CZY PRAWDA?

Marek Piwowski odniósł duży sukces na obydwu tegorocznych festiwalach w Krakowie. Jego „Hair" zdobył Grand Prix na festiwalu ogólnopolskim, zaś „Psychodrama" otrzymała dwie nagrody na festiwalu międzynarodowym.

— „Hair" spotkał się z wielkim uznaniem publiczności festiwalowej. Jednakże część widowni przyjęła film krytycznie. Mówiono, że zadowala się pan zbyt łatwymi pretekstami dla wywoływania efektów komicznych; że ośmiesza pan ludzi, którzy na to nie zasługują.

— *Nie zgadzam się. W „Hair" nie drwię z fryzjerów ani nawet z samej idei międzynarodowego konkursu fryzjerskiego. Natomiast śmieszy mnie oprawa, pewna skłonność do pompatyczności, gdy imprezom takim nadaje się rangę wielkich wydarzeń politycznych. Być może, ta wymowa była bardziej czytelna w pierwszej wersji filmu. „Hair" bowiem miał się początkowo składać z trzech części. Pierwsza ukazywała przybycie ekip zagranicznych na lotnisko w Warszawie, druga — przebieg konferencji prasowej z okazji konkursu; dopiero trzecia poświęcona była samemu konkursowi. Otóż to oficjalne „zadęcie" wychodziło na jaw szczególnie wyraźnie w dwu pierwszych częściach. Ostatecznie jednak zrezygnowałem z nich; uznałem, że sam przebieg konkursu dostatecznie dokumentuje zjawiska, o które chodzi.*

Jeśli więc „Hair" drwi z czegoś, to nie z fryzjerów, lecz z prób zaprzęgnięcia ich do polityki. Dorabianie ideologii do konkursu fryzjerskiego na pewno nie uwzniośli ani konkursu, ani fryzjerów; może natomiast ośmieszyć i fryzjerów, i ideologię.

— Powraca pan często do sytuacji absurdalnych; począwszy od „Pożar, pożar, coś nareszcie dzieje się" — aż po „Rejs" czy ostatnio „Hair". Dlaczego?

— *Może dlatego, że w życiu często spotykałem się z różnymi absurdami. Zdarzało się, że zajmowały się mną z urzędu różne komisje, biura, instytucje, które próbowały mnie wychowywać, klasyfikować — zazwyczaj z rezultatami odwrotnymi od zamierzonych. Może mam na tym tle jakąś obsesję. Ukazuję więc niekiedy, jak funkcjonowanie różnych instytucji prowadzi do absurdalnych rezultatów. Jednakże nie czynię tego ze złośliwości; wierzę, że filmy mogą pomóc. Cały kłopot w tym, że tej pozytywnej roli często się nie dostrzega.*

— Pokazuje pan często satyrycznie postacie, które nie reprezentują żadnych urzędów czy instytucji. Wystarczy przypomnieć „Sukces" czy „Szesnaście mieć lat".

— *Chodzi tam nie o satyrę, lecz o pewien sposób dochodzenia do prawdy. Film dokumentalny dawno odkrył, że człowiek przed kamerą prawie nigdy nie bywa prawdziwy; najczęściej gra, ukrywa się za rozmaitymi maskami, pozami. Próbuję przedrzeć się przez te maski; między innymi w ten sposób, że filmuję moich bohaterów w momentach, w których się tego nie spodziewają. Wiem, że istnieją granice, których dokumentalista polujący na szczerość nie powinien przekraczać, na przykład wszelkie sytuacje intymne; ale nie wydaje mi się, bym te granice przekraczał.*

Uczyniwszy te zastrzeżenia — gotów jestem się zgodzić, że istnieje tu pewne niebezpieczeństwo deformacji prawdy. Każdy dokumentalista dąży do tego, by jego film był atrakcyjny dla widza; by zmuszał do uwagi. Jednym ze sposobów jest ukazywanie ludzi i sytuacji niezwykłych, nietypowych. W ten sposób reżyser dokumentalista może wypointować w swym bohaterze cechy marginesowe. W efekcie daje to skrzywiony obraz.

— Pod adresem „Psychodramy" wysuwano zarzuty, że jest to dokument „nieczysty"; że są tam sytuacje inscenizowane; postacie rodziców nie są autentyczne, grają ich aktorzy niezawodowi, znani z innych pańskich filmów. Czy to zgodne z poetyką dokumentu?

— *Nie wierzę w „czysty" dokument. Film winien dawać świadectwo prawdzie; nie jest istotne, jak do niej dochodzimy.*

Rozmawiał: ski

PROCES DZIEWIĘCIU Z CATONSVILLE

17 maja 1968 roku do wojskowego biura werbunkowego w Catonsville, w stanie Maryland, wtargnęło dziewięciu ludzi. Wyrzucili z szaf ponad 300 kart ewidencyjnych, zawierających informacje o ludziach, którzy mieli być powołani do służby w Wietnamie. W ciągu paru minut wynieśli je na dziedziniec budynku, podlali benzyną i zapalili. Ustawili się wokół ogniska i przez 10 minut oczekiwali przybycia policji. Kiedy nadjechały wozy policyjne, każdy wypowiedział krótką formułkę uzasadniającą czyn; większość powtarzała: — *Spaliliśmy akta, żeby nie palono ludzi w Wietnamie.* Jesienią tego samego roku odbył się w Catonsville proces dziewięciu uczestników tej manifestacji. Zostali skazani na kary od dwóch do trzech lat więzienia.

Sprawa odbiła się głośnym echem w całych Stanach Zjednoczonych. Było to jedno z tych zdarzeń lat sześćdziesiątych, które pobudzały pasje milionów ludzi, krystalizowały postawy Amerykanów.

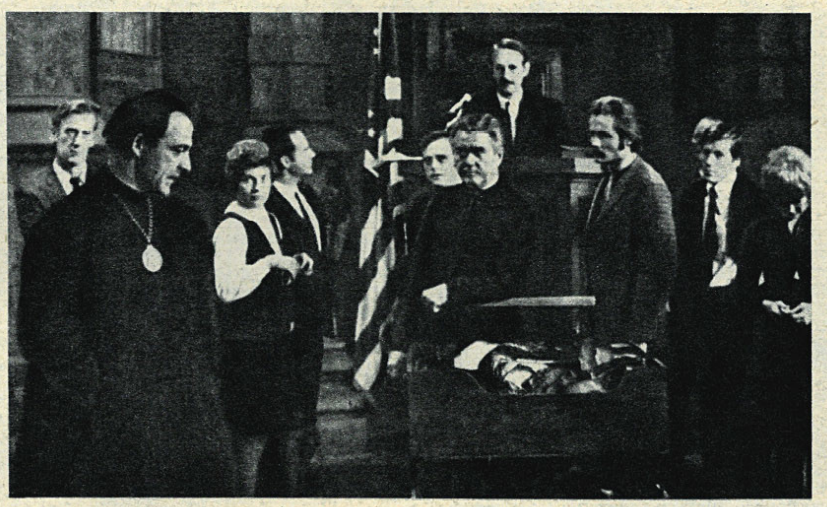
Reżyser teatralny Gordon Davidson, dzięki pomocy znakomitego aktora Gregory Pecka (który sfinansował to przedsięwzięcie), przystąpił do realizacji filmu. Miała to być swoista rekonstrukcja procesu. Wykorzystał przy tym wiele autentycznych przemówień oskarżonych na sali sądowej, a także teksty napisane specjalnie przez uczestników. Dodał od siebie, jak się zdaje, niewiele: to, co miało lepiej określać odrębność poszczególnych postaci i nadać całości strukturę dramatyczną dwugodzinnego widowiska. Dodajmy na marginesie, że rozprawa, która odbyła się w październiku 1968 roku, miała sama w sobie coś z przedstawienia teatralnego. Bohaterowie wiedzieli, co robią, co się dalej zdarzy, byli dokładnie na wszystko przygotowani; proces był naturalnym dalszym ciągiem ich demonstracji palenia akt. Powstało więc z tego widowisko, które jest w połowie drogi między „teatrem faktów" a filmem dokumentalnym. Ten gatunek ma ostatnio w Ameryce swoje osiągnięcia — przypomnijmy choćby filmy Emila de Antonio, o których nie raz była mowa w tej rubryce.

Film „Proces dziewięciu z Catonsville" wydaje się na pierwszy rzut oka bardzo trudny do oglądania: są to kolejne wystąpienia oskarżonych przerywane interwencjami sędziego, prokuratora, adwokatów, a wszystko rozgrywa się w wyizolowanej przestrzeni jednej sali sądowej. Jest to więc właściwie niekończąca się seria przemówień. Tymczasem to, co oglądamy, stanowi pasjonujące, zapierające oddech widowisko: Gordon Davidson, który zrobił swój pierwszy utwór filmowy, okazał się znakomitym dramaturgiem.

Wśród oskarżonych znajdują się dwaj księża — Daniel i Philip Berrigan, centralne postacie zdarzenia. Oni najpierw, potem pozostali oskarżeni, rysują pokrótce historie swego życia. I zawsze powtarza się to samo: spalenie akt w Catonsville nie było początkiem, lecz końcem pewnego dłuższego procesu dojrzewania moralnego i politycznego. W różnych okolicznościach, często z dala od Stanów Zjednoczonych, każdy z nich miał możność przekonać się w pewnym momencie, jak dalece wojna w Wietnamie stała się podstawową sprawą sumienia całego narodu amerykańskiego. Żaden z uczestników nie szuka drobiazgowych usprawiedliwień dla swego czynu. Wszyscy przyznają się do spalenia akt i gotowi są ponieść konsekwencje. Bronią się na innej płaszczyźnie: frontalnym atakiem politycznym w samo centrum sprawy wietnamskiej w Ameryce. Kulminacyjny moment nadchodzi, kiedy jeden z oskarżonych zaczyna domagać się, by wyjaśniono do końca wszystko, a przede wszystkim: czy amerykańska wojna w Wietnamie jest w ogóle legalna? A jeżeli są co do tego wątpliwości, to trzeba wszcząć postępowanie sądowe przeciwko rządowi federalnemu. Sędzia ma chwilę wahania, ale nic nie może zatrzymać puszczonego w ruch mechanizmu. Wyrok zapada.

Film Gordona Davidsona jest więc czymś więcej, niż opisem pewnego procesu sądowego przeciwko grupce ludzi. Sprawa zostaje odwrócona, film staje się procesem przeciwko Ameryce.

„»*Proces dziewięciu z Catonsville*« — pisze krytyk Anne Head — *odsłania obraz zła, które zatruwa serce całego kraju pogrążonego w »beznadziejnej wojnie«*".



Oskarżenie Ameryki

B. M.

„The Trial of the Catonsville Nine", film produkcji USA, reż. Gordon Davidson

głosy i *głosy*

NIESTRAWNY SEKS

Swobodniejsze traktowanie od pewnego czasu scen erotycznych w naszych filmach dało powód do rozmaitych zastrzeżeń (także na łamach naszego tygodnika). Były to jednak uwagi marginalne. Maria Malatyńska (ŻYCIE LITERACKIE nr 24/72 — „Seks w niestrawnych pigułkach") poświęca problemowi cały artykuł.

„Podejrzane — czytamy — muszą wydać się rozmaite, a nie związane najczęściej z treścią i charakterem powstających filmów akcenty seksu, które tak bohatersko wspierają nasze dzieła ekranowe w ich batalii o widza". Wprawdzie autorka zastrzega się, że nie kieruje się pruderią, razi ją jednak „bezmyślność i bezsens" w posługiwaniu się erotyką. „Zaczęło się wszystko w »Kardiogramie«. Ciekawy, ambitny film, znakomicie oddający atmosferę sennego miasteczka, okazał się niezależnie od swoich walorów myślowych, swoistym seksmodelem. Obok ambicji psychologicznych (...) osobną zaletą stała się tu sowicie eksponowana nagość, będąca wyrazistą lekcją anatomii."

I dalej: „Nagość była również wtrętem i ozdobnikiem (...) i w następnym filmie tego reżysera, surowej i moralistycznej »Zarazie«. Swoistym manifestem tej tendencji stał się film Piotrowskiego »Szerokiej drogi, kochanie«. Niby jest psychologia (...) ale niestety cały niby nastrój pierzcha w momencie dojścia do głosu wątku erotyczno-rozbierankowego."

„Brylantom pani Zuzy" wytknięto, że bohaterka „biega przez pół filmu z prawie nagim biustem. Po co?" A filmowi Zaorskiego „Uciec jak najbliżej" — że „chłopięcy bez mała bohater" gwałci „atrakcyjną dziewczynę w małym pokoiku za rentgenem na terenie miejskiego szpitala". Nie jest wolny od skazy „świetny utwór Konwickiego »Jak daleko stąd, jak blisko«. Vide bezsensowne i niczym nie uzasadnione zdzieranie bluzki (oczywiście, znowu biust!) z Nieznajomej przez stateczne go bohatera."

Konkluzja: „Nagość (...) sama w sobie nie jest ani moralnie dodatnia, ani ujemna. Jej ocena zależy tylko od tego zespołu wartości, które sobą propaguje. Zależy od tego, czy film potrafi powiedzieć coś istotnego o człowieku, o jego marzeniach, ale i o jego rozczarowaniach, czy też jest wyłącznie wyrazem suchej i cynicznej kalkulacji autorów w pogoni za modą i powierzchownie pojętą współczesnością (...) Nasze filmy ostatnie zbyt często, niestety, budzą podejrzenie, że chodzi tylko o modę."

Generalizowanie zarzutu rzadko wytrzymuje próbę szczegółowej analizy. Nie chodzi jednak o polemikę, niepokoi sumaryczne potępienie erotyki i nagości w naszym filmie do niedawna hołdującym iście klasztornym regułom wstrzemięźliwości.

INNY KONWICKI

Bezspornie najciekawsze osiągnięcie naszego kina w ostatnim okresie — „Jak daleko stąd, jak blisko" — budzi ciągle jeszcze zainteresowanie krytyki, która ujawnia nowe cechy twórczości Tadeusza Konwickiego.

Krzysztof Mętrak (KULTURA nr 23/72) uważa, że Konwicki włożył w film „tyle efektów obrazowych, ile w żaden ze swoich poprzednich (...) Otwarł stragan wyobraźni: to odpustowy, to rytualny — aż o efekciarstwo zatrącające. Jest to kino bogate, natłok wizualny o nieco kataleptycznym rytmie czyni wrażenie niemal psychedeliczne".

Natomiast Rafał Marszałek (LITERATURA nr 17/72), który film „przyjął z zawodem", jest zdania, że w najnowszym swoim dziele „artysta przeżywa to, co przeżywał wczoraj, lecz brakuje mu już — całkiem dosłownie — lirycznych wcieleń. Autor filmu nosi w sobie ideę przemijania, tęsknoty, nostalgii, gorzkiego niespełnienia, zdrady i wstydu, witalności i dumy; tak jak wczoraj, tak jak zawsze. Ale te wszystkie idee istnieją na zasadzie konceptów dyskursywnych: wczoraj miały życie, dziś legitymują się prawem do reprezentacji." Marszałek kończy stwierdzeniem, że wolał „tamten dzień wczorajszy".

W tym samym numerze LITERATURY Bolesław Michałek również wskazuje, że „Jak daleko..." „odbiega od poprzednich filmów". Nie ma w filmie „ironii, drwiny, szyderstwa, którym wypełnione było »Salto«, a które wyczuwalne było w »Zaduszkach« i we wszystkich niemal powieściach. Ten ton wydawał się ważną częścią całej sztuki Konwickiego (...) Otóż nowy film nie ma tej tonacji: jest w nim więcej powagi, więcej ostentacji w przedstawianiu swoich postaci i ich powikłań; żadnych wstydów". Podkreślając niezwykłość kina Konwickiego, autor stwierdza, że jego „sztuka filmowa jest czymś wyjątkowym na tle całego współczesnego kina europejskiego".

KAPPA

Porywy namiętności
Ana Karić

WYPADEK BERKOWIĆA

„Powrót na miejsce wypadku" może wydawać się zaskoczeniem. Autor tego filmu, Zvonimir Berković, zdobył przed kilku laty rozgłos „Rondem" — kameralną opowieścią o trójkącie miłosnym, „opowieścią moralną", jakby to określił jeden z rzeczników „nowej fali". W „Rondzie" bowiem psychologiczna i moralna refleksja nie szukała dla siebie żadnego wsparcia w fabularnych komplikacjach, w przygodowych powikłaniach akcji, w intrydze; słowem — Berković uciekał od tego tradycyjnego balastu fabuły, od którego odżegnują się współcześnie autorzy „nowofalowi".

Tymczasem „Powrót na miejsce wypadku" okazuje się utworem całkowicie tradycyjnym, ufnym w atrakcyjność sytuacji (kobieta trzydziestoletnia dowiaduje się o nieszczęśliwym wypadku męża, a przeżywa przygodę miłosną z młodym chłopakiem, oddawcą tej wiadomości). Podczas gdy „Rondo" ujmowało ambicjami problemowymi i niezwykłą dyscypliną stylu, „Powrót na miejsce wypadku" jakby się tamtych wczorajszych ambicji wstydził i bał się powtarzać ówczesne ryzyko. „Rondo", razem ze swoją wstrzemięźliwością fabularną i niełatwą do rozszyfrowania wieloznacznością opisu, było adresowane do wybranych widzów. „Powrót na miejsce wypadku" ma bohaterów bardziej fotogenicznych, akcję bardziej urozmaiconą i czytelną, sens zupełnie przejrzysty; więc w konsekwencji jest to film ruszający na podbój liczniejszej widowni.

Czy ta przemiana świadczy o oportunizmie jugosłowiańskiego reżysera, czy też winniśmy ją powitać z entuzjazmem? Czy mamy pomstować na obniżenie ambicji Berkovića, czy przeciwnie — nasładzać się tym, że jakość (artystyczna) przechodzi w ilość (odbiorców)? Jedna i druga skrajność byłaby mocno dwuznaczna wobec faktu, że nowy film Berkovića ma swoją wartość samoistną, zupełnie niezależną od meandrów biografii twórczej reżysera: „Powrót na miejsce wypadku" jest ciekawym dramatem psychologicznym, bodaj kino europejskie miało takich utworów więcej. I żeby skończyć z samym reżyserem: niechby każdy autor „trudny" szedł na taką „łatwiznę" jak Berković!

RAFAŁ MARSZAŁEK

Postaci jest tu niewiele, ale każda ma swoją wagę i odrębność. Ważne są nie tylko portretowane osoby dramatu — Helena, jej pierwszy mąż, młody człowiek, studentka Visnja, ale także ci, którzy na ekranie w ogóle się nie pokazują (jak mąż bohaterki, jej nieżyjąca matka) — ich obecność ciąży mocno i wiele znaczy. Berković zaczynał jako dokumentalista: to nadaje „Powrotowi na miejsce wypadku" specyficzny klimat, niezwyczajny rytm. Przede wszystkim rytm czasu: bohaterka przeżywa teraźniejszość poprzez nawroty doznań i myśli nie ilustrowane retrospekcjami, lecz rozproszone we współczesności. Żeby odtworzyć psychiczne życie Heleny potrzeba większego wysiłku niż oglądanie starych fotografii — pod tym względem sekwencja wizyty bohaterki w domu starców, jej rozmowa z ojcem, jest znamiennym przykładem metody Berkovića. A także kluczowa scena ulicznego oczekiwania chłopaka na kobietę i dobrowolnego uwięzienia się Heleny w pustym mieszkaniu. Z formalnego punktu widzenia jest to tylko zderzenie dwóch obrazów statycznych i konwencjonalnych, a przecież Berković potrafi nadać temu momentowi klimat. ostrego niepokoju. Wreszcie sposób prowadzenia aktorów. Aktorzy w „Powrocie na miejsce wypadku" po prostu są, a nie grają: rzecz bardzo rzadka w opowieści miłosnej, w której mowa o rozłące, zdradzie, niepewności, łzach szczęścia i łzach rozpaczy, o porywach namiętności. Ana Karić — tak jak przedtem Milena Dravić w „Rondzie" — z trudnej, melodramatycznie ukierunkowanej roli, czyni arcydzieło wiarygodności; a pamiętajmy, że ona — żeby być prawdziwą — nie może oszczędzać samej siebie.

Bo Berković nie oszczędza nikogo. Opisany przez niego świat uczuć ma zdradliwą, pastelową barwę, ale smak piołunu. Już za progiem materialnego dobrobytu, więc w aurze bezpiecznej, zniewalającej spokojem i wytwornością; jeszcze daleko przed progiem starości, więc wśród kobiet namiętnych, żądnych życia (Helena) i mężczyzn dalekich od rezygnacji, mimo przegranej (doktor) — rozgrywa się ta walka o stawkę miłosną. Właśnie o „stawkę miłosną", a nie o komfort uczuciowy. Im głębiej zanurzeni w swoje miękkie fotele, oszukani stabilnością i błogostanem, tym bardziej są bohaterowie Berkovića dalecy od dosytu i spełnienia. Niepokój przenikający „Powrót na miejsce wypadku" nigdzie nie znajduje ujścia; a próbuje wyzwolić się w sferze erotyki.

Erotyka w tym filmie spełnia kluczową rolę. Właściwie ona wyjaśnia wszystko, ponieważ dla wszystkich bohaterów jest problemem. Bohaterom Berkovića wydaje się, że poprzez erotykę zdołają się odrodzić. Ojciec Heleny, były działacz państwowy, stara się zaleczyć poczucie izolacji aktorskimi przewagami nad gronem staruszek: jest to groteska na temat erotyki. Mężczyzna porzucony przez Helenę, cierpi z powodu erotyki, bo jej nie zna i nie rozumie. Mężczyzna, który porzucił Helenę, wpada w zasadzkę czysto biologiczną; zaś sama Helena bierze swoją potrzebę psychiczną za namiętność miłosną. Jest to wielki zbiorowy dramat samo-oszustw miłosnych, dramat gorzki, dlatego, że ci, którzy miłości potrzebują, obdarzają uczuciem tych, którzy chętnie darowiznę biorą, ale sami są niewypłacalni. W wersji Berkovića nie jest to żaden czarno-biały modelunek świata, ale coś w rodzaju katastrofizmu dialektycznego: Helena jest „ofiarą" młodego człowieka, ale też „katem" swego pierwszego męża; role tu są zmienne, przewagi pozorne, tylko zawód miłosny zawsze jednaki. Nawet jeśli się dzisiaj samemu wygrało — wspomnienie powraca na miejsce cudzej katastrofy.

„Powrót na miejsce wypadku" (Jugosławia), reż. Zvonimir Berković

Życie na cudzy koszt

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Jedna z tych rzeczy" duńskiego reżysera Erika Ballinga (jego dwa wcześniejsze filmy: „Chłopiec z Grenlandii" oraz „Gang Olsena" były wyświetlane na naszych ekranach) to przypowiastka o nie dających się uniknąć konsekwencjach wynikających z nieświadomego i przypadkowego odstąpienia od uświęconych zasad. Dotyczy to w równej mierze głównego bohatera, Henrika Vinthera, który zabił w wypadku samochodowym starego człowieka i w obawie przed odpowiedzialnością nie zgłosił się na policję, jak i jego antagonistki, młodej kobiety — Susann Strauss. Ona z kolei, starając się wykorzystać wypadek Vinthera, także odstępuje od przyjętych norm postępowania, by w rezultacie stać się ofiarą kolejnej zbrodni.

„Jedna z tych rzeczy" to także film sensacyjny, choć nie *sensu stricto*, bo rezygnujący z tradycyjnych reguł gry: walki Dobra ze Złem, elementów zagadkowości i zaskoczenia. Film Ballinga ogranicza się do rozgrywki między ofiarą a katem, przy czym trudno tu ustalić w sposób jednoznaczny, kto jest tą ofiarą i tym katem, skoro bohaterowie są zmuszeni do grania obydwu ról jednocześnie. Wypada więc przyjąć, że „Jedna z tych rzeczy" to także rozmyślanie nad dwuznacznością ludzkiego postępowania, opowieść, dla której morałem mogą być słowa zaczerpnięte z „Pism" Bolesława Micińskiego: *„Człowiek nie jest ani z natury dobry, ani z natury zły. Może stać się dobry i może stać się zły"*; przy czym owo „stawanie się" zależne jest często od przypadku.

Można wreszcie dopatrzeć się w filmie Ballinga zwiadu obyczajowego, socjologicznej analizy środowiska średnio zamożnej inteligencji technicznej. Celem tego zwiadu jest kompromitacja towarzyskiego konwenansu, ukazanie nienaturalności zewnętrznej powłoczki, pod którą odnaleźć można ludzi bynajmniej nie ugrzecznionych i miłych, lecz kierujących się „zwykłymi" popędami, obawiających się starości, skrępowanych przez kompleksy. Osobą demaskującą jest Susann. To bowiem ona przy pomocy narkotyku wyzwala prawdę. Ale wówczas wkrada się do filmu jakaś dwuznaczność: kompromitacja konwenansu, odkrycie prawdy o ludziach, jest jednocześnie nieuczciwym zdobywaniem „wiedzy", która w przyszłości może stać się bronią przeciwko nim samym.

Scenariusz filmu Ballinga nie jest utworem oryginalnym, powstał w oparciu o powieść duńskiego prozaika Andersa Bodelsena „Uderz — i pędź, pędź, pędź!". Ten wiele mówiący tytuł sugeruje, że autorom chodziło o coś więcej niż tylko o ową warstwę obyczajową czy sensacyjność. Wszystko to jest w filmie tłem, które służy Bodelsenowi i Ballingowi dla rozprawy z prezentowaną przez Susann (i przez liczną grupę zachodniej młodzieży) postawą wobec świata, z życiem na cudzy koszt. Susann Strauss, owa „kobieta — fatum" spychająca Vinthera z prostej drogi urzędniczej kariery i mieszczańskiego obyczaju, nie przedstawia żadnych pozytywnych wartości, jest dziewczyną jedną z wielu, a jej ambicje nie wykraczają poza czas teraźniejszy. Działa bez konkretnego planu, a jeśli mimo to prowadzona przez nią gra wydaje się konsekwentna, nie jest to zasługą Susann, lecz przypadków.

Susann zdobywa władzę nad Vintherem i jego podwładnym Melchiorem, i w tym właściwie miejscu kończą się jej ambicje. Wystarcza świadomość przewagi, możliwość wykorzystywania jej w niewielkim zakresie, pozwalającym na utrzymanie się na powierzchni i kontynuowanie „zabawy w życie".

Trudno inaczej nazwać życie Susann i jej przyjaciół, spędzających czas bez celu w barach lub na przypadkowych przyjęciach ograniczających się do picia piwa i palenia marihuany. Trudno inaczej nazwać ową egzystencję bez świadomości znajdowania się nad przepaścią, to igranie z własnym i cudzym życiem. Susann bawi się, jakby nie zdawała sobie sprawy, że to, co dla niej jest tylko igraszką, dla partnerów jest walką w obronie egzystencji, mieszczańskiego świata, domów, żon i dzieci. I dlatego dziewczyna musi zginąć. Ginie w chwili, kiedy gra między nią a Vintherem zamienia się w coś poważniejszego — w uczucie. Ginie na moment przed wypowiedzeniem słów: *„Zrozumiałam, że żyję"*.

Zabawa w życie
Judy Geeson

„Jedna z tych rzeczy" (Dania), reż. Erik Balling

„Autobus z napisem »Koniec«" (Polska)

„Smierć nosiciela reklam" (Belgia)

JAN OLSZEWSKI

FESTIWAL Z NAPISEM „PRZECIĘTNOŚĆ"

Nagrody zostały rozdane. IX Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych w Krakowie skończył się. Czy spełnił swe zadania? Czy może zawiódł?

Podczas publicznej dyskusji pytano m. in. o miejsce, jakie zajmuje impreza krakowska pośród innych międzynarodowych festiwali filmów krótkometrażowych. Ciekawe, że takie pytania padają właściwie co roku, i co roku pozostają bez odpowiedzi.

Tymczasem określenie specyfiki Krakowa nie jest trudne; tegoroczny festiwal raz jeszcze to potwierdził. W Krakowie być może rzadziej niż gdzie indziej pojawiają się arcydzieła, jednak na naszym festiwalu, w przeciwieństwie do Oberhausen, Tours czy Lipska, nie ma prawie filmów kompromitujących. Pierwsze zjawisko jest łatwe do wyjaśnienia. Kraków dotychczas nie przyznawał nagród pieniężnych; w tym roku Złote i Srebrne Smoki po raz pierwszy połączone były z premiami w gotówce. Mimo to festiwale w Mannheim, Oberhausen czy Bergamo — gdzie od wielu lat płaci się duże pieniądze — będą jeszcze długo atrakcyjniejsze od naszego Krakowa.

Z drugiej strony warto odnotować główny powód, dla którego nie oglądamy w Krakowie zdeklarowanych miernot: nasza komisja selekcyjna jest dość odporna na uroki pewnej specyficznej odmiany eksperymentu filmowego. Co roku powstają na świecie dziesiątki filmów, których jedyną cnotą jest agresywność i oryginalność za wszelką cenę. W Krakowie zobaczyliśmy właściwie tylko jedną pozycję tego typu — „Sonatę na orkiestrę" reżysera Djamsid Gandjine, Irańczyka mieszkającego w Berlinie Zachodnim. Film jest ekranizacją teatralnego widowiska awangardowo-politycznego, ukazującego w alegorycznej formie ucisk ludów kolonialnych. Seks mieszał się tu z hasłami politycznymi; pół nagie dziewczęta krążyły po scenie, a głos zza kadru informował o współczesnych metodach wyzysku kolonialnego. Projekcji filmu (33 minuty) towarzyszyły nieprzerwane gwizdy. „Sonatę" warto przypomnieć tym wszystkim, którzy narzekali w Krakowie na zbytnią surowość komisji selekcyjnej. Powinni pamiętać, że podobne filmy stanowią dużą część programów festiwalów tej miary, co np. Oberhausen.

Tak więc nie było w Krakowie filmów bardzo dobrych i bardzo złych; zbyt agresywnych i zbyt oryginalnych. Czy brak ekstremizmów nie doprowadził do pewnej monotonii? Okazuje się, że nie. Film krótkometrażowy jest nadal zaskakująco różnorodny — dotyczy to zwłaszcza dokumentu. Wprawdzie w Krakowie zobaczyliśmy głównie to, co można by nazwać dniem powszednim światowego dokumentu. A przecież w tym, tak zdawałoby się szarym, zestawie zaprezentowano ogromne bogactwo formuł, tendencji, stylów. Właściwie na podstawie programu krakowskiego można by napisać całą „rozprawę o metodzie" współczesnego filmu dokumentalnego.

Film dokumentalny nazwano kiedyś „sztuką faktów". Określenie bardzo trafne; warto jednak pamiętać, że od dawna istnieje w dokumencie tendencja, wobec której pasowałby termin „sztuka idei". Chodzi tu o szkołę dokumentu, którą zapoczątkował bodaj jeszcze Dżiga Wiertow. Film tego typu pragnął przekazać widzowi idee polityczne lub społeczne, hasła lub oskarżenia. Fakty, wydarzenia, sytuacje nie są przedmiotem analizy, lecz argumentem uzasadniającym tezę. Ta publicystyczna odmiana dokumentu rozwinęła się bardzo w ostatnich kilku latach, uprawiana szczególnie przez kinematografie południowoamerykańskie.

W Krakowie zobaczyliśmy kilka takich filmów. Trudno im cokolwiek zarzucić: wszystkie występowały w słusznej sprawie, wszystkie trzymały się wiernie od dawna zaakceptowanej formuły. A przecież w konfrontacji z pozostałymi filmami budziły niedosyt: czuło się, że fakty stają się nieistotne, że ta formuła daje ogromne możliwości rozmaitego interpretowania rzeczywistości. Do tej kategorii należy film hinduski „Uchodźcy 1971" Beno Roya, o uchodźcach z Bengalu. Oczekiwany z ogromnym zainteresowaniem, film jednak sprawił zawód. Jego wywód opiera się wyłącznie na komentarzu: głos zza kadru informuje o ogromnych zniszczeniach, o masowych morderstwach; na ekranie nic nie widzimy. Komentarz mówi o setkach tysięcy uchodźców, a film ogranicza się do ukazania kilkudziesięcioosobowej grupy idących ludzi. Komentarz wspomina o partyzantce bengalskiej — ale jej działalności także nie udokumentowano.

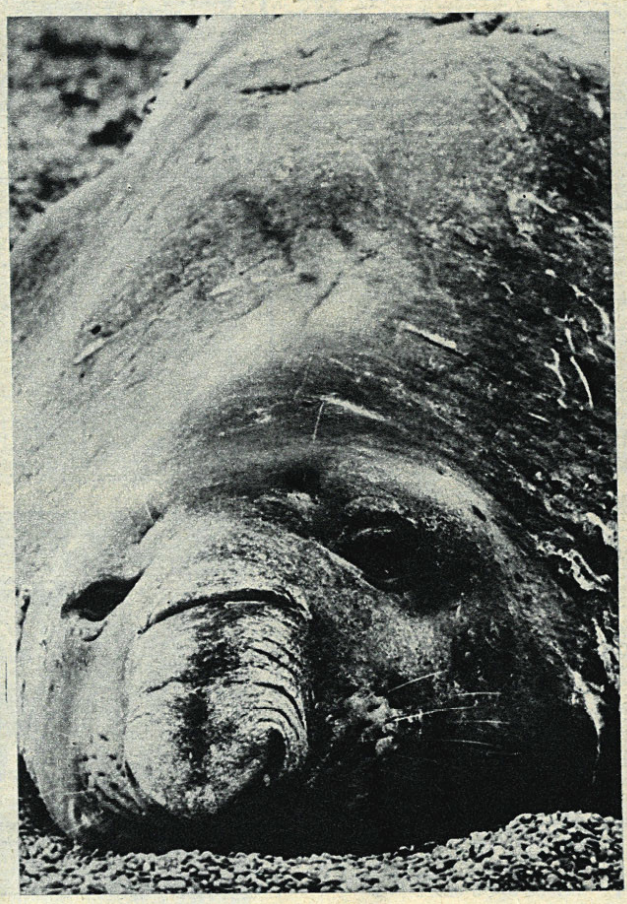
Formułą tą posługiwały się najczęściej filmy polityczne; prymat tezy nad faktami był w nich zapewne podyktowany aktualnymi potrzebami. Rzecz znamienna, że ten sam typ publicystycznego stosunku do rzeczywistości spotkać można w filmach kameralnych, refleksyjnych. Przykładem niech będzie angielski „Pomnik" Jame-

sa Allena o pierwszej bitwie nad Sommą, która toczyła się od lipca do listopada 1916 roku i pochłonęła milion ofiar. Reżyser stara się odtworzyć szczątkową prawdę o tej bitwie, pokazując to, co po niej do dziś pozostało. Oglądamy pola, na których niegdyś walczono; resztki zasieków, nie zasypane do dziś okopy, resztki broni, ogromny cmentarz, pomnik ku czci poległych. Niestety, reżyser „Pomnika" od pierwszych scen rezygnuje z rzeczowego opisu, pragnie dać własny komentarz do bitwy — przy pomocy znaczących zderzeń montażowych, dramatycznych kątów widzenia i ruchów kamery, najazdów i odjazdów. W efekcie, jest w tym filmie jakiś ton nieszlachetny; reżyser próbuje za wszelką cenę zbić kapitał publicystyczny na majestacie śmierci. W dodatku zabieg jest nieskuteczny; największe wrażenie robią w „Pomniku" właśnie autentyczne obserwacje dawnego pola bitwy.

„Pomnik" (Anglia)

Przegląd krakowski potwierdził więc znaną nie od dziś prawdę, że współczesny dokument ceni często wyżej tezę od faktów. Czy oznacza to, że w dokumencie właśnie fakty winny decydować o wszystkim? Chyba nie: widzieliśmy przecież w Krakowie filmy, które okazywały ogromny szacunek faktom, a mimo to budziły zastrzeżenia. Zabrakło w nich idei, która by te fakty porządkowała. Chyba najbardziej typowym przykładem takiego przeceniania faktów był dokument o Antarktydzie, zatytułowany „Najpiękniejsze miejsce na ziemi", a zrealizowany przez Francuza Pierre Desbonneta dla ONZ. Desbonnet stara się zgromadzić jak najwięcej informacji o ludziach żyjących w stacjach naukowych na Antarktydzie; o ich pracach, o tamtejszych warunkach życia; wreszcie — o samym kraju. Oglądamy wywiady z członkami amerykańskiej ekipy naukowej, widzimy przyjacielskie spotkania Amerykanów i Rosjan, zwiedzamy wnętrza podziemnych schronów, gdzie naukowcy żyją podczas zimy polarnej. Ale mimo tej obfitości szczegółów film jest powierzchowny, gdyż reżyser nie potrafi powiedzieć głębszej prawdy o Antarktydzie, nie chce pójść tropem jednej wybranej sprawy czy problemu, mimo że stale ma ku temu okazje. Podobny, „reklamowy" charakter miały inne filmy dokumentalne: duńskie „Wiercenia na Morzu Północnym", o ludziach pracujących na platformach wiertniczych na pełnym morzu; czy japoński „Świat jest jednością", sławiący rozwój współczesnej telekomunikacji.

„Antarktyda" (Francja)



Tak więc przegląd krakowski udowodnił, że współczesny dokument winien być w równej mierze sztuką faktów, co sztuką idei. Brak wzajemnej harmonii między tymi czynnikami prowadzi najczęściej na bezdroża. Zapewne, nie jest to prawda zbyt odkrywcza; jednakże na tegorocznym festiwalu została ona udokumentowana z dużą precyzją. Tak się składało, że obok filmów „chromych" oglądaliśmy filmy poświęcone identycznej tematyce, które potrafiły zachować ową konieczną równowagę. Obok wspomnianego hinduskiego filmu o Bengalu obejrzeliśmy film polski „Bengalia" Mirosława Chrzanowskiego. Choć może nie wybitny — miał jedną kapitalną zaletę: wszystko, o czym w nim mówiono, było udokumentowane autentycznymi materiałami zdjęciowymi. Tu wreszcie zobaczyliśmy zniszczenia tego kraju, masowe groby, partyzantów itp.

Inny przykład: po „Najpiękniejszym miejscu na ziemi" obejrzeliśmy film francuski „Antarktyda" reż. Jean-Jacques Flori. Jest to dokument znacznie skromniejszy od filmu Desbonneta; Flori ogranicza się jedynie do pokazania polarnego krajobrazu. A jednak jest to film zadziwiający. Uczestnicy wypraw polarnych stwierdzają zgodnie, że Antarktyda jest krainą niezwykłą; po powrocie do Europy trudno wierzyć w jej istnienie. Otóż Flori potrafił ukazać właśnie ową całkowitą odrębność tamtego świata.

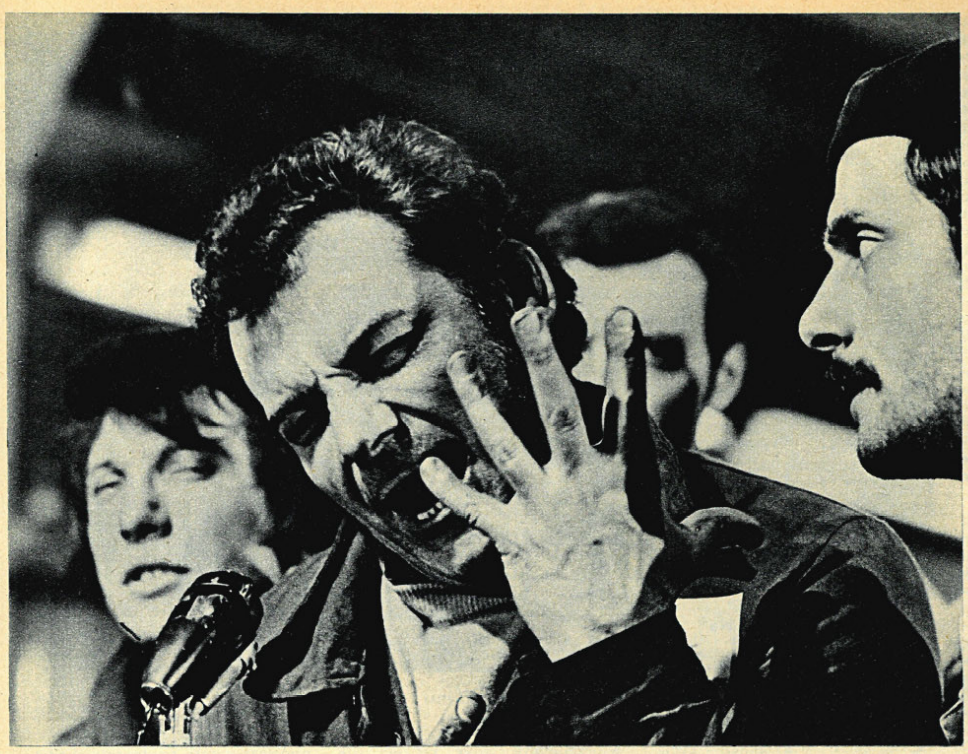
Dodajmy, że na festiwalu pojawiło się kilkanaście filmów, zrealizowanych bądź przez mistrzów, bądź przez dojrzałych rzemieślników. Dla nich utrzymanie równowagi między ideą a faktami nie nastręczało trudności: chodziło im raczej o możliwie najpełniejsze analizowanie wybranego tematu. Ale i w tej grupie można było doszukać się wielkiego bogactwa metod i formuł dokumentalnych. Może najłatwiej to stwierdzić, porównując dwa filmy poświęcone kolarstwu. Film Mariusza Waltera „Autobus z napisem »Koniec«", nagrodzony Grand Prix, opowiada historię Duńczyka, uczestnika Wyścigu Pokoju, który w ostatecznej klasyfikacji zajmuje ostatnie miejsce. Realizatorzy starają się ani na chwilę nie spuszczać bohatera z oka; śledzą go we wszystkich sytuacjach, jednocześnie starają się zarejestrować te incydenty na trasie wyścigu, które mogą mieć wpływ na jego losy. Ta relacja o „człowieku, który przegrywa" spotkała się z bardzo życzliwym przyjęciem krakowskiego jury.

Zobaczyliśmy też „Śmierć nosiciela reklam" reż. Guido Henderikxa i Robe de Herta, belgijski film telewizyjny na temat sytuacji w tamtejszym kolarstwie zawodowym, znany już z Grenoble i Oberhausen. W tym filmie nie ma wyścigów, treningów; na dobrą sprawę nie widzi się nawet roweru. Tematem jest pogrzeb dwudziestotrzyletniego kolarza zawodowego, który zginął w wypadku drogowym. Formalnie film jest ubogi: składa się niemal wyłącznie z wywiadów przed kamerą. A przecież było to widowisko może ciekawsze od filmu Waltera.

★

Tak więc formuła krakowskiego festiwalu sprawdziła się w tym roku: hasło „solidność przed oryginalnością" dało w efekcie imponujący przegląd różnych metod dokumentalnych. Miejmy nadzieję, że wprowadzenie nagród pieniężnych odniesie z czasem skutek; że ściągną do Krakowa najwybitniejsi mistrzowie krótkiego metrażu. A wtedy, być może, sprawdzi się wypowiedziana niedawno opinia zachodniego krytyka: Kraków jest najciekawszym festiwalem filmów krótkometrażowych.

JAN OLSZEWSKI



1 *Wielki aktor*
Gian-Maria Volonté

Mówi

Elio Petri

— Najsłuszniej byłoby, gdybyśmy obie nagrody przekazali Gian-Maria Volonté, odtwórcy głównej roli w naszych filmach — mówi twórca filmu „Klasa robotnicza idzie do raju" (zdjęcie 1), który wraz ze „Sprawą Mattei" został nagrodzony Grand Prix na festiwalu w Cannes. — *Nie waham się powiedzieć, że jest on w tej chwili jednym z największych aktorów europejskich. Jego talent wciąż się rozwija, jego środki wyrazu stają się coraz dojrzalsze.*

Cieszę się z nagrody, ale nie cieszą mnie festiwale. Pobyt w Cannes był dla mnie jedną wielką torturą. Festiwal powinien być ośrodkiem wymiany kulturalnej, tymczasem jedyna rzecz o której tu można usłyszeć, to liczby wpływów kasowych; można jeszcze poznać przypadkowe opinie, padające w trakcie dość sztucznie przebiegającego konkursu. Chciałem, na przykład, zobaczyć się z Tarkowskim — na próżno. Traktuje się nas jak dzieci, którym na końcu zabawy rozdaje się cukierki.

Powinienem być wdzięczny producentowi, że umożliwił mi realizację filmu „Klasa robotnicza idzie do raju" — utworu o robotnikach, w dodatku bardzo trudnego do przełożenia na obce języki i tym samym ograniczonego pod względem możliwości eksportowych. A jednak udało się go już sprzedać do kilku krajów. Może pomogło filmowi także to, że wszyscy polemizowali na jego temat. Każdy chciał, aby film popierał najbliższe mu polityczne racje. A ja nakręciłem film tylko i wyłącznie o klasie robotniczej.

Wracając do sprawy festiwali, muszę powiedzieć, że jestem także przeciwnikiem imprezy weneckiej, podobnie zresztą jak większość włoskich filmowców. Wenecja stała się bezużyteczna i snobistyczna, gdyż opiera się na zbiurokratyzowanej, rządowej strukturze. Stać nas na znacznie lepszy festiwal.

Premiery...

„Organizacja"

Bohaterem filmu Don Medforda jest porucznik brygady policji kryminalnej z San Francisco — Virgil Tibbs (Sidney Poitier), który za wszelką cenę chce wykryć tajną organizację zajmującą się handlem heroiną w stanie Kalifornia. Udaje mu się schwytać dwoje ludzi, odgrywających niewątpliwie ważną rolę w organizacji handlu narkotykami, ale śledztwo nie posuwa się naprzód, ponieważ aresztowani nie są skłonni do złożenia jakichkolwiek wyjaśnień.

Reżyser ukazuje w sposób niemal dokumentalny mechanizm organizacji handlu narkotykami, nie żywi jednak złudzeń co do skuteczności swej walki; wie, że ludzie kierujący tym handlem często pozostają bezkarni. W ostatniej scenie filmu Sidney Poitier (zdjęcie 4) spogląda z okna na dziedziniec sądu i dostrzega dwóch ludzi, których nie tak dawno aresztował, a którzy teraz spokojnie opuszczają sąd. A więc wszystko, co działo się do tej pory (strzelanina, śmierć kilku osób) nie zdało się na nic. Potężnego imperium handlu narkotykami nie burzy się tak łatwo, nawet jeżeli burzycielami są szlachetni i nieprzekupni policjanci.

Krytyka zachodnia wysuwa zarzut, że Medford unika zdemaskowania tych, którzy kierują handlem narkotykami, ciągnąc z niego bajeczne zyski, i tych, którzy ich chronią i osłaniają. Ale mimo tych ograniczeń, film jest znakomicie skonstruowany, ma szybkie tempo, utrzymuje widownię w napięciu.

„Doświadczony fachowiec z zapewnioną przyszłością"

Kwestionowany początkowo przez cenzurę, wszedł na włoskie ekrany film Giuseppe De Santisa „Doświadczony fachowiec z zapewnioną przyszłością". Jest to współczesny dramat społeczno-obyczajowy, opowiadający historię Vincenzo — młodzieńca z proletariackiej rodziny, który po studiach i praktyce prawniczej jest na drodze do kariery dzięki małżeństwu z córką przedsiębiorcy budowlanego. Akcja zaczyna się w najbardziej dramatycznym momencie życia Vincenzo: zabija swego przyjaciela z lat dziecinnych, dziś księdza; nie zostaje jednak aresztowany, gdyż winę za tę zbrodnię godzi się wziąć na siebie pewien bezrobotny — w zamian za znaczną sumę i pomoc jego rodzinie.

Co było przyczyną zbrodni? Po ślubie z piękną córką swego szefa Vincenzo okazał się bezpłodny i — by mieć potomstwo — skorzystał z „pomocy" swego przyjaciela-księdza. Ten zaś, zasmakowawszy świeckich rozkoszy, postanowił zrzucić sutannę i Vincenzo stanął przed groźbą kompromitacji. Nie widząc wyjścia, zabił przyjaciela i skorzystał z oferty bezrobotnego.

Krytyka włoska przyjęła film z aprobatą, wskazując, że De Santis uczynił duży wysiłek, by połączyć w atrakcyjną całość elementy sensacji, krytyki obyczajowej i społecznej; reżyser — czytamy — „demonstruje nam jeden z piekielnych kręgów współczesnego kapitalistycznego społeczeństwa, które zastawia pułapki na wszelkiego rodzaju arrywistów, dyktując im swoje reguły gry". Film jest moralizatorski w sposób „nazbyt może ostentacyjny", ale ambicje reżysera zdawały się zawsze iść w tym kierunku.

Główną rolę odtwarza Lino Capolicchio, „oscylując szczęśliwie pomiędzy tragizmem i groteską"; jego partnerami są Riccardo Cucciolla, Femi Benussi, Yvonne Sanson, Andrea Checchi i inni.

„Żegnaj, wuju Tomie"

Włoski reżyser Gualtiero Jacopetti, twórca głośnego „Mondo cane" i jawnie rasistowskiego filmu „Żegnaj, Afryko", bojkotowanego w większości krajów zachodnich, zrealizował ostatnio „Żegnaj, wuju Tomie", także związany tematycznie z problemami rasowymi. Jacopetti unika w tym filmie jednoznacznego zaangażowania się, przeciwnie — stara się przedstawić jako przeciwnik nietolerancji i segregacji rasowej. Krytyka zachodnia pisze o tym z przekąsem, gdyż ta nagła zmiana szyldu wydaje się podyktowana względami komercjalnymi. Włoski reżyser przekonał się, że pokazywanie czarnych jako sadystycznych diabłów, na co pozwolił sobie w „Żegnaj, Afryko", nie przysporzy mu chwały ani pieniędzy.

I w swym nowym filmie posłużył się Jacopetti dokumentalną fikcją, każąc dwóm współczesnym dziennikarzom włoskim odbyć „niezwykłą podróż" do południowych stanów USA z wieku dziewiętnastego. Pokazując straszliwą nędzę murzyńskich niewolników, przeciwstawia im syte społeczeństwo białych, co ma być w mniemaniu reżysera wystar-

czającym i obiektywnym oskarżeniem. „Mimo tych pozornie szlachetnych tendencji — pisze »Frankfurter Allgemeine Zeitung« — Murzyni są tu znowu przedstawieni w krzywym zwierciadle. Tym razem, odwrotnie, Jacopetti czyni z nich potulną, głupio-naiwną masę, przy tym leniwą i szalenie lubieżną, nie unikając co chwila sprośnych kawałów na ten temat. W ten sposób, dając rzekomo krytyczną dokumentację przeszłości, ujawnia ponownie swe oblicze zdeklarowanego rasisty. Szczytem cynizmu są ujęcia, w których reżyser ukazuje masakrę czarnych, każąc potem żeglować ich ciałom w zamglonym powietrzu, a szczytem perfidii — końcowe odniesienie do »Black Power«, jako do mściciela krzywd swych przodków".

Kto, co, gdzie?

RZYM. Gillo Pontecorvo realizuje film „Gdy nadejdzie koniec świata". W konwencji powiastki fantastyczno-naukowej reżyser zawrze ostrą satyrę na świat współczesny.

TOKIO. Akira Kurosawa realizuje wspólnie z Amerykaninem Tedem Richmondem western „Najdłuższy dzień"; główne role grają Toshiro Mifune i Sidney Poitier.

ANKARA. Mohy Quandour rozpoczął w Turcji zdjęcia do filmu „Dwoje Cyganów". W rolach głównych wystąpią Barbara Hershey i David Caradine.

RZYM. Carlo Ponti przygotowuje film „Śmierć w Rzymie", w którym grają: Richard Burton i Jack Hawkins (generałowie hitlerowscy) oraz Marcello Mastroianni (ksiądz).

BRATYSŁAWA. Stefan Uher rozpoczął realizację filmu „Jawor i Juliana" (zdjęcie 5), oparty na motywach ludowych podań i legend słowackich. W filmie wystąpią: Martin Huba, Juraj Kukura, Brigita Hausner, Zuzana Kočurikova.

HOLLYWOOD. David Ladd i Alan Ladd jr., synowie zmarłego aktora amerykańskiego Alana Ladda, realizują wspólnie film „Linia śmierci". Pierwszy gra główną rolę, drugi jest producentem.

PARYŻ. Britt Ekland i Jean-Pierre Cassel objęli główne role w filmie „Chłopak". Będzie to opowieść o młodej parze, która podejmuje się wychowywać podrzucone dziecko. Reżyseruje Lionel Seffries.

Na planie

W górach Beskidu

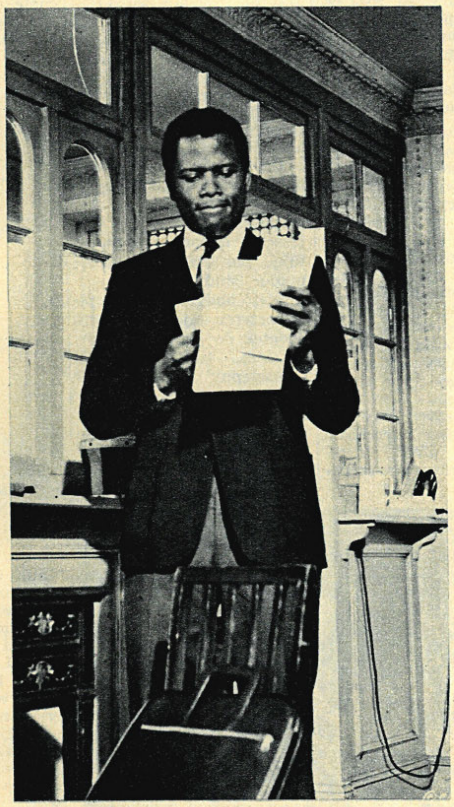
Bohaterką nowego filmu Karela Kachyňi „Pociąg do stacji niebo" jest ośmioletnia dziewczynka, Dagmar. Pod koniec wojny wyjeżdża z Pragi do zapadłej beskidzkiej wioski, gdzie mieszka jej dziadek. Dziecko ma tu przeżyć w spokoju najgroźniejsze dni wojny. Jednakże rzeczywistość jest zupełnie inna. Do zapadłej wsi wdzierają się partyzanci, za nimi podążają niemieccy żołnierze.

— Umieściłem akcję na Morawach — mówi Kachyňa — gdyż w Słowacji w tym czasie była inna sytuacja polityczna i wojenna. Scenariusz Ota Hofmana jest bardzo poetycki, skierowany do młodego odbiorcy. Dlatego też film, mimo podobieństw do „Ja, Julinka i koniec wojny" czy „I znów skaczę przez kałuże", będzie od nich całkowicie odmienny. Akcentuje przede wszystkim sferę zdarzeń, które rozgrywają się jakby na drugim planie. Chciałbym uzyskać atmosferę przepełnioną dziecięcą miłością do świata i ludzi, która nie dostrzega nawet zła i okrucieństwa, panoszącego się wokoło.

Główne role — ośmioletnią Dagmar i jej dziesięcioletniego przyjaciela, Frantę — grają: Zdena Smrčkova i Michal Vavruška.

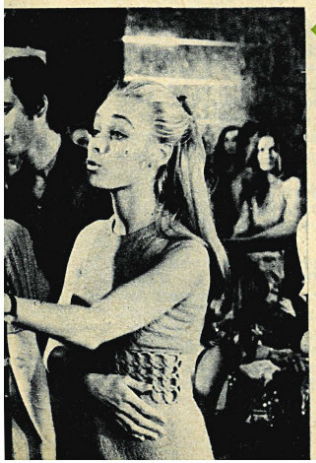
2

Niedzielne malarstwo
Elke Sommer



4

Szybkie tempo
Sidney Poitier



3

Wielkie dochody
Louis de Funès

5

Ludowe legendy
Zuzana Kočurikova

Ciekawostki

Aktorka przy sztalugach

Obok Michèle Morgan, która od lat uprawia malarstwo sztalugowe, jeszcze jedna aktorka filmowa poświęca tej sztuce wiele czasu. Jest nią Niemka Elke Sommer (zdjęcie 2). Niedawno jeden z jej amerykańskich wielbicieli zorganizował w kalifornijskim muzeum wystawę obrazów aktorki. Ku powszechnemu zaskoczeniu były to głównie płótna o treści religijnej.

Festiwal Louisa de Funèsa

Od dłuższego czasu trwa w kinach europejskich nie programowany przez nikogo festiwal filmów Louisa de Funèsa (zdjęcie 3). Francuski komik jest dziś najbardziej kasowym aktorem w swym kraju; jego niezbyt wyszukane komedie przynoszą producentom znacznie większe dochody niż filmy z Brigitte Bardot i są dosłownie na pniu sprzedawane za granicę.

Louis de Funès zdobył popularność dopiero po ukończeniu pięćdziesięciu lat. Do roku 1963 wystąpił wprawdzie w dziewięćdziesięciu filmach, jednakże wyłącznie w epizodach. Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych zaczął występować w rolach głównych i od razu został uznany za mistrza farsy filmowej.

Kronika

Zgon Asty Nielsen

W Kopenhadze zmarła jedna z największych aktorek kina niemego, Asta Nielsen. Urodziła się w roku 1883. W wieku dwunastu lat pracowała jako chórzystka w operze. Później ukończyła kursy dramatyczne i grała w teatrach Danii, Szwecji i Norwegii. W filmie zadebiutowała w 1910 roku. Jej najważniejsze filmy to „Przepaść" (1910), „Tancerki z baletu" (1911), „Dziewczyna z ludu" (1912), „Aniołek" (1913), „Hamlet" (rola tytułowa! — 1920), „Panna Julia" (1921), „Vanina Vanini" (1922), „Hedda Gabler" (1924), „Zatracona uliczka" (1925), „Tragedia ulicznicy" (1927), „Niemożliwa miłość" (1932). Po 1932 roku Asta Nielsen wycofała się z filmu. Występowała jedynie od czasu do czasu w programach telewizyjnych.

WITOLD BEREZECKI

Od roku film znalazł się w programach szkolnych. Z myślą o potrzebach młodych widzów publikowaliśmy ostatnio serię felietonów z cyklu „Zamiast podręcznika". Dziś dzieli się swoimi uwagami na temat filmu w szkole wieloletni, doświadczony pedagog, polonista z warszawskiego liceum im. Stefana Batorego, Witold Berezecki.

FILM– NAUCZYCIEL NIE DOCENIANY

Film wszedł wprawdzie do programów szkolnych, ale tylko jako ubogi krewny języka polskiego. Program nauczania języka ojczystego zawiera kilka zaleceń jak korzystać z filmów; są to jednak ogólniki, niezbyt uzasadnione pod względem metodycznym. Na przykład w programie II klasy licealnej czytamy: „Przygotowanie do świadomego odbioru dzieła filmowego, różnorodna funkcja filmu (np. artystyczna, oświatowa, dokumentalna, rozrywkowa). Twórcy dzieła filmowego (reżyser, scenarzysta, operator, aktor). Rodzaje filmów — na wybranych przykładach". Imponująca porcja dla nauczyciela, który musi strawić w ciągu dziewięciu miesięcy twórczość wielkich romantyków i pozytywistów, a ponadto rozgryźć sporo problemów z zakresu słownictwa, frazeologii, stylistyki. Jak tu znaleźć czas na stylistykę dzieł filmowych?

A nade wszystko, kto wyjaśni nauczycielowi jak tych rzeczy nauczać? Czy w ogóle istnieje metodyka w tej dziedzinie? W tych warunkach dezyderat programu pozostaje pobożnym życzeniem, tak samo zresztą jak postulat „Uwag o realizacji programu", według którego nauczyciel, organizując pracę, powinien w rozkładzie materiału nauczania umieścić wykaz filmów wybranych do omawiania. Zaskakujące żądanie; wymaga się od nauczyciela tego, czego darmo szukać zarówno w programach, jak wskazówkach ministerialnych. Czyż program nie powinien podawać, obok spisu książek, wykazu odpowiednich pozycji filmowych? A może także informacji oraz wskazówek, opracowanych przez specjalistów, których w Polsce nie brak.

Do niedawna nauczyciel był zdany na własne siły, własną pomysłowość. Co prawda w programach kursów wakacyjnych, organizowanych przez ośrodki metodyczne, znajdowały się nieraz godziny poświęcone filmowi, ale były to krople w morzu potrzeb. Przełom w dziedzinie „filmoznawstwa" w środowisku pedagogów zdawała się zapowiadać inicjatywa Ośrodka Metodycznego przy Kuratorium Okręgu Szkolnego m. st. Warszawy. Przy wydatnej pomocy dyrektora ekspozytury CWF, Towarzystwo Wiedzy Powszechnej zorganizowało roczne studium wiedzy o filmie i telewizji dla nauczycieli. W ciągu dwu lat szkolnych wydano kilkadziesiąt dyplomów ukończenia studium oraz kart wstępu na pokazy nowości filmowych w kinie „Wars".

Były to jednak nieśmiałe próby. Liczba nauczycieli, znajdujących czas na systematyczne dokształcanie się w dziedzinie filmu, stanowi mikroskopijną cząstkę nauczycielstwa, a i ta garstka pedagogów warszawskich, która z zapałem uczęszczała na pokazy w kinie „Wars" — stopniała do kilku osób. Brak zainteresowania? Rozczarowanie? Przesyt? Raczej brak czasu i trudność wygospodarowania wolnego dnia w tygodniu.

Dla całości obrazu warto jeszcze dodać, że kompletując pierwszą listę uczestników studium wiedzy o filmie, obiecano im po ukończeniu zajęć specjalny dodatek do pensji nauczycielskiej. Jeśli mimo to i następny kurs doszedł do skutku, dowodzi to zarówno bezinteresowności nauczycieli, jak i tego, że nie oni nie doceniają wartości wychowawczej filmu.

„Gorączka złota" Charlie Chaplina

Po dniu wyczerpującej orki w szkole słuchać wykładów, brać czynny udział w spotkaniach z ludźmi filmu, na zakończenie zaś oglądać film zapewne interesujący, ale niekoniecznie atrakcyjny, wszystko to wymaga wysiłku, na który niewielu pedagogów może się zdobyć.

W bieżącym roku szkolnym nauczyciel warszawski zyskał sprzymierzeńca: Filmoteka Polska wespół z Kuratorium zorganizowała systematyczny kurs wiedzy o filmie. Co drugi piątek sala „Iluzjonu" zapełnia się młodzieżą, która zapoznaje się z dziejami sztuki filmowej: od pierwszych filmów braci Lumière do „Towarzyszy broni", „Dyliżansu" i „Obywatela Kane". Każdy seans poprzedzany jest prelekcją. Cenne są również materiały, które otrzymują uczniowie. Znajdują tam informacje o filmie i jego twórcy oraz o jego miejscu w sztuce filmowej.

Ciekawe są reakcje uczestników kursu. Oto fragmenty wypowiedzi o „Pancerniku Potiomkinie":

„Nigdy nie myślałam, że film polityczny może tak wzruszyć. Czułam się tak, jak bym brała udział w akcji filmu...". „Film świetny. Szłam do kina nastawiona na »nie«, a wyszłam naprawdę zachwycona...". „Myślałam, że zasnę, a co? Płakałam niby infantylna babcia nad losem marynarzy z »Potiomkina«...". Nawet największy sceptyk w klasie konkludował: **„Dzieło po prostu gigantyczne".** Jakiż podręcznik, jaka lekcja są zdolne wywrzeć podobne wrażenie?

A oto opinie o „Gorączce złota": **„Świetny film. Ciekawe studium charakterów. Kapitalna kreacja Chaplina"; „Najbardziej podobało mi się to, że sceny komiczne były przeplatane scenami lirycznymi"; „Było wszystko: i wesołość, śmieszność, i wzruszenie, i zaciekawienie. Tylko nudy za grosz, chociaż film niemy".**

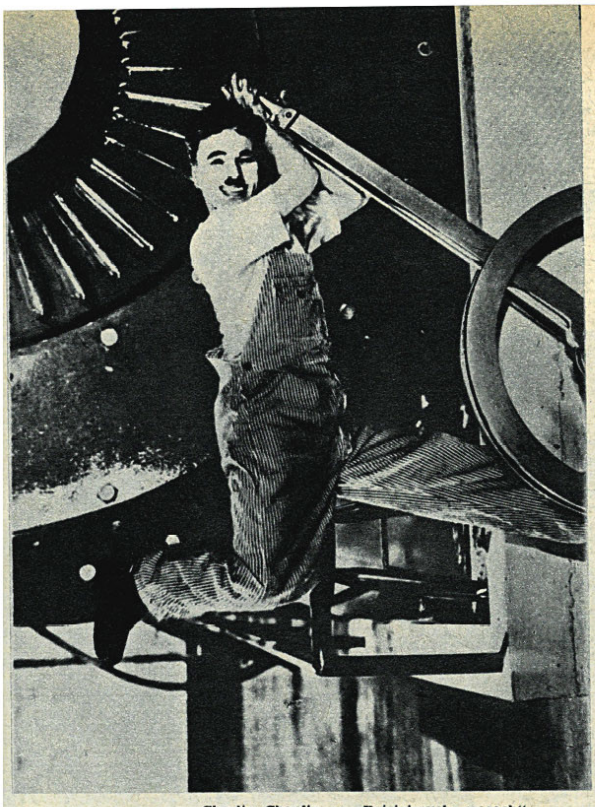
Oczywiście, nie wszystkie sądy o arcydziele chaplinowskim są równie entuzjastyczne. **„Po spektaklu**

„Dzieci nad brzegiem morza" Louisa Lumière

stwierdziłam, że serdecznym i naturalnym śmiechem wybuchnęłam raptem trzy razy. Filmy Chaplina są dla mnie zdezaktualizowane, pewne sytuacje, które śmieszyły ludzi tamtego okresu, wydają mi się naiwne..." „...Nie lubię, aby ktoś, z kogo lubię się śmiać starał się mnie wzruszyć. Ale ja się nie dałem!"

Niektóre filmy okazały się zresztą kompletnym niewypałem, np. „Opera za trzy grosze" Pabsta. „Czapajew" dopiero pod koniec potrafił rozgrzać tych widzów, którzy zostali do końca seansu, część bowiem opuściła „Iluzjon" przed końcem projekcji.

Nasuwa się pytanie, dlaczego sala „Iluzjonu" świeciła na seansach łysinami powiększającymi się z piątku na piątek? Przecież inicjatywa Filmoteki jest ponad wszelkie pochwały. Kryją się w niej olbrzymie możliwości. Tak, ale z realizacją (jak dotychczas) było nieco gorzej. Dzisiejszy widz żąda od kina układów mniej szablonowych; przeglądanie kalendarza w porządku chronologicznym nie

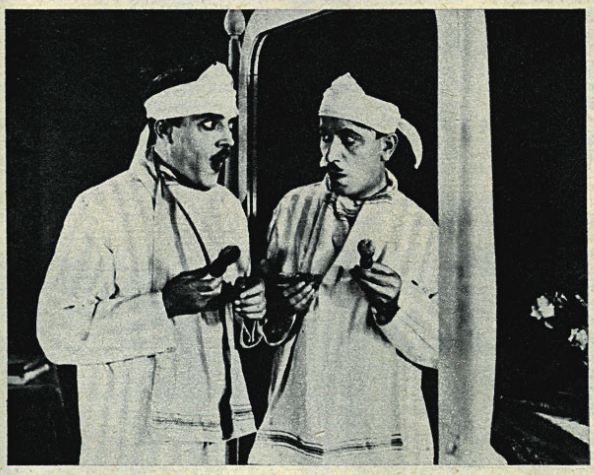


Charlie Chaplin w „Dzisiejszych czasach"

wydaje się zajęciem pasjonującym. Cavalcanti pokazał młodzieży w swoim dziele „Film i rzeczywistość", jakie cuda kryją się w zestawieniach i porównywaniach. Dlaczego zanudzano nie wyrobionych adeptów nagromadzeniem mechanicznie zestawionych pierwocin filmu, skoro można było ich stopniowo zainteresować fabularną formą, np. w „Walizce snów"?

Nie wszystkie prelekcje były na najwyższym poziomie. Przed wyświetleniem opieki wychowawców, mimo, że „Iluzjon" przeznacza jeden bezpłatny bilet wstępu dla nauczyciela (na 20 uczniowskich karnetów).

Koniecznym warunkiem powodzenia wspaniałej (mimo wszelkich mankamentów) akcji Filmoteki — jest ścisła, rzeczywista współpraca ze szkołą, z nauczycielem. Tam, gdzie ona istnieje, grono uczestników kursu nie maleje, lecz przeciwnie — powiększa się, a wymiana poglądów we własnym gronie wydobywa z



Max Linder w „Siedmiu latach nieszczęścia"

„Towarzyszy broni" w ogóle zabrakło słowa wstępnego. Spiker nie zawsze dawał sobie radę, co wywoływało śmiech na widowni w najbardziej niestosownych momentach akcji. W ogóle zachowanie się młodzieży często dalekie było od grzeczności. Trudno jednak mieć pretensję tylko do uczniów: ogromna ich większość pozbawiona była filmu niespodziewane wartości.

Czy można mieć nadzieję, że przyszły rok szkolny przyniesie rozwój pożytecznej akcji Filmoteki? Czy uda się uniknąć stereotypu kin studyjnych i wyszukać jakieś ciekawsze formy pracy z młodzieżą? Nie będzie to łatwe zadanie.

WITOLD BEREZECKI

zapiski krytyczne

● TAJEMNICE ADAPTACJI ● CZŁOWIEK I MASKA ● DŻENTELMEN, ŁOTRZYK, BRUTAL ●

CZWARTEK

W jednym z klubów mówiłem o „tajemnicy udanej adaptacji filmowej". Zdaje się, że rozczarowałem słuchaczy. Tajemnicy nie ma. A jeżeli, to wyjaśnić się nie da.

Istnieją pewne prawa przekładu dzieła literackiego czy teatralnego na ekran i adaptujący winien się ich trzymać. Uczą tego już w szkołach filmowych. Że np. nie bardzo daje się adaptować sfera czysto pojęciowa tekstu. Źle się też przenosi na ekran wszelkie uogólnienia, nawet tak proste, jak skrótowa relacja. Łatwiej przekładać postacie, działania, intrygę — zwłaszcza kiedy ma to wyraźny zewnętrzny kształt. Praktycznie więc każdy średnio zdolny reżyser potrafi zaadaptować literacki czy teatralny tekst. Będzie to adaptacja względnie poprawna, względnie wierna oryginałowi, w każdym razie do oglądania w kinie.

Kłopot zaczyna się, kiedy zadamy sobie pytanie, jak zrobić adaptację godną wybitnego tekstu? Ale to znów raczej kłopot pozorny. Jak wyjaśnić tajemnicę twórczości artystycznej, nie rzemiosła; talentu, nie artystycznej kuchni? Do spraw bowiem kuchni filmowej należy zrobienie poprawnej adaptacji, tak samo jak poprawnego filmu. Do sprawy talentu natomiast, do tego, czego racjonalnie określić się nie da, należy zrobienie adaptacji wybitnej, tak samo znów zresztą, jak wybitnego filmu. Bo czym różni się film oryginalny od opartego na cudzym dziele? Zwłaszcza że film oryginalny to także przeważnie adaptacja, tyle że scenariusza filmowego.

Teoria mówi, że przenosząc tekst literacki na ekran, należy w „sposób twórczy" (dość dęte określenie) od niego się oderwać zachowując wierność nie literze, lecz duchowi tekstu. Tak postępował Olivier w swoich szekspirowskich filmach (m.in. rola kamery jako narratora). Tak postąpił Wajda w stosunku do „Pokolenia" Czeszki" czy „Popiołu i diamentu" Andrzejewskiego (tu m.in. silne rozwinięcie wątku lirycznego i usamodzielnienie go). Ale przecież Polański w „Makbecie" też wprowadził „brudny" i realistyczny świat w porządek Szekspirowskiego tekstu, któremu to tekstowi ów świat w końcu nie był obcy. Nie wyszło jednak. „Makbet" Polańskiego nie przekroczył przeciętności. Albo znów Wajda. Podobnie, zdawało się, jak wobec „Pokolenia" i „Popiołu i diamentu" — a nawet jeszcze śmielej — postępował on wobec „Brzeziny" Iwaszkiewicza. Nie tylko zdobył się na konieczny dystans, ale wypełnił go celną sferą pośrednią, malarstwem mocno siedzącym w duchu tradycji tej prozy, swoistą adaptacją płócien Jacka Malczewskiego. Tymczasem eksperyment ten okazał się bardzo dyskusyjny w skutkach.

„Dekameron" Pasoliniego natomiast pozornie przeczy teoretycznym zasadom adaptacji. Jest ogromnie wierny tekstowi Boccaccia, idzie za nim niemal słowo w słowo. A przecież ani przez chwilę nie czuje się u Pasoliniego literatury. Bo w dziele przekładu na film, tak samo jak w twórczości oryginalnej, na sukces składa się, obok talentu, tysiąc okoliczności i szczęśliwych przypadków, np. zgodność „długości fal", na których autor tekst nadaje, a reżyser odbiera. Ale jak znów obliczyć „długość fal"?

NIEDZIELA

Maski. Wydaje się, że mają one w filmie znaczenie szczególne, jakiego nie mają ani w literaturze, ani w teatrze, ani w malarstwie. Maska w obrazie literackim jest abstrakcją, zamaskowany bohater pozostaje sobą z dodatkiem przymiotnika „zamaskowany". W teatrze człowiek w masce jest aktorem w masce, gdyż tu maska znów pełni funkcję dodatku. W dziele plastycznym wreszcie, na malarskim płótnie, gra ona rolę odwrotną: zamaskowany człowiek jest tylko maską, nie ma człowieka. Inaczej w filmie. Tu człowiek i maska istnieją na równych prawach. W pamiętnych „Komediantach" Carnego był Baptysta i Pierrot. Kostium Pierrota zmieniał Baptystę w księżycowego kochanka. Albo w filmach Bergmana. Choćby w „Twarzy": która twarz jest prawdziwym obliczem Voglera, czy owa diabelska, co ma władzę nad ludźmi, czy owa poczciwa, biednego wędrownego kuglarza? Chyba obie, gdyż są dwie twarze na ekranie. Natomiast w filmie „Tam, gdzie rosną poziomki" diabłem jest starcze oblicze profesora Borga. O jednej twarzy zarówno Mefisto, jak i wleczony przez niego do piekieł Faust? Nie, gdyż jest już tylko twarz diabła, twarz śmierci.

PONIEDZIAŁEK

Kiedyś brutali grywał Clark Gable. Był szorstki i „męski", ale był dżentelmenem. Później Jean-Paul Belmondo. Miał z kolei coś z łotrzyka. W ostatnich filmach angielskich brutal jest kosmaty, dziki i rzuca się na swoje ofiary („Diabły" Russella, „Posłaniec" Loseya, „Dziewica i Cygan" Milesa, „Nędzne psy" Peckinpaha). Co to oznacza z socjologicznego punktu widzenia?

ALEKSANDER JACKIEWICZ

KINO Z PRZYSZŁOŚCIĄ

Na Zachodzie kino przestało już być najpopularniejszą rozrywką. W krajach Azji i Afryki dopiero się rozwija. Jakie będą jego losy?

ZBIGNIEW PITERA

Od naszego specjalnego wysłannika

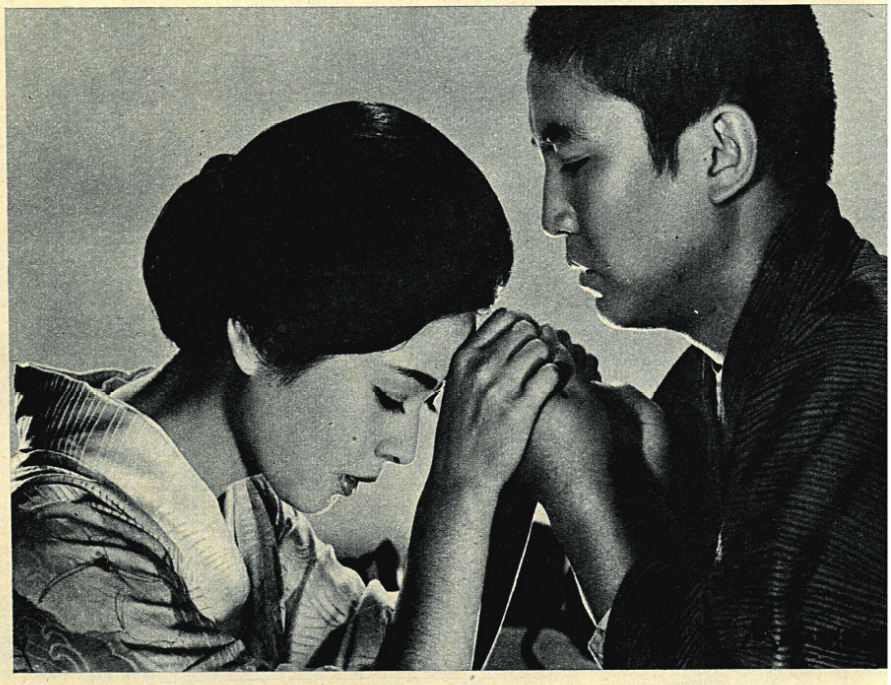
Bywalcy międzynarodowych konkursów i przeglądów filmowych twierdzą, że tak jak kiedyś wybierało się na festiwalach filmy, tak teraz wybiera się festiwale — jest ich bowiem więcej niż festiwalowych filmów. Kto np. obejrzy filmy prezentowane każdej wiosny w Cannes, nie musi trudzić się wyjazdami na inne imprezy: w Cannes zobaczy wszystkie najciekawsze pozycje sezonu. Reguła ta sprawdza się, ale chyba tylko w odniesieniu do świata zachodniego, do krajów, w których środki masowego przekazu podlegają nieuchronnej ewolucji, a moloch telewizji zwiększa z każdym dniem swój stan posiadania. Sztuka filmowa musi się bronić, poszukując coraz to bardziej oryginalnych, wyrafinowanych, często szokujących form i tematów, wybiegających daleko poza telewizyjne schematy.

Istnieją jednak kraje, ba — całe kontynenty, gdzie telewizja z przyczyn technicznych czy ekonomicznych ma wciąż niewiele do powiedzenia; tam właśnie kino znajduje się (jeszcze?) w stadium ekspansji, jest najpopularniejszą formą rozrywki, a często dochodzi dopiero do głosu, jako jedyna nowoczesna forma sztuki narodowej. Te kontynenty to Azja i Afryka, które na tegorocznym festiwalu w Taszkiencie bardzo wyraźnie zadokumentowały dynamikę rozwojową swych kinematografii.

Festiwal Filmowy Krajów Azji i Aryki odbył się tu po raz pierwszy w roku 1968 i miał być organizowany co dwa lata. Niestety, epidemia ospy w Azji sprawiła, że drugi taszkiencki festiwal został odwołany i odbył się dopiero teraz. Zapewne także tym opóźnieniem należy tłumaczyć zdwojone zainteresowanie imprezą, wielką ilość zgłoszonych filmów (55 fabularnych i tyleż krótkich wszelkich rodzajów z 60 krajów) oraz tłumny zjazd gości — twórców i krytyków wszelkich narodowości i kolorów skóry.

Poza przeglądami oficjalnymi oraz informacyjnymi, radzieccy gospodarze zorganizowali z okazji pięćdziesiątej rocznicy powstania ZSRR własny mały festiwal pod nazwą „Sojuz Rawnoprawnych". Wyświetlano na nim po jednym filmie reprezentującym najnowszy dorobek każdej z wytwórni regionalnych.

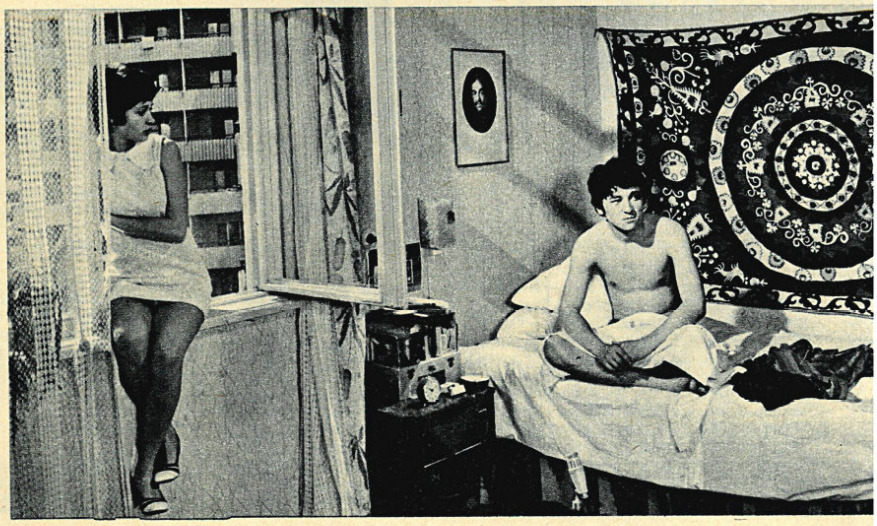
Na taszkienckim festiwalu nie ma konkursu filmów i nie przyznaje się nagród; organizatorzy wychodzą ze słusznego założenia, iż trudno zestawiać ze sobą dojrzałą sztukę twórców japońskich z pierwszymi próbami filmowymi kinematografii krajów Czarnej Afryki. Rezygnując ze współzawodnictwa, festiwal spełnia tym większą rolę jako forum wymiany doświadczeń, spotkań i kontaktów twórczych, a także handlowych; te ostatnie mają olbrzymie znaczenie dla małych, początkujących, słabych ekonomicznie ośrodków produkcyjnych Afryki i Azji.



Sentymentalny patos
„Jezioro łez" (Japonia)

Wśród filmów objętych programem przeważały produkcje azjatyckie i nietrudno odgadnąć, która z nich reprezentowała tematycznie i artystycznie największy ciężar gatunkowy: Japonii nie dorównał nikt. Wprawdzie producenci i twórcy tego kraju odmieniają na wszystkie sposoby słowo „kryzys", ale wynika to raczej z poczucia komercjalnego zagrożenia kina przez telewizję i konieczności ilościowego ograniczenia produkcji, niż z kapitulacji najambitniejszych twórców. Pokazane filmy zaprezentowały zresztą dość szeroki przekrój dzisiejszej produkcji japońskiej: od przejmujących dramatów, które mówią o wojnie i jej konsekwencjach w stosunkach między ludźmi („Pod sztandarem wschodzącego słońca" Kinji Fukasaku czy „Ach, moi zamilkli przyjaciele" Tadashi Imai), poprzez brutalne kryminały („Złapać go!" Toshio Masudy) i najrozmaitsze odmiany „Love Story" („Jezioro łez" i „Słyszę gwizd" Katsushina Ishidy), do moralizatorskich powiastek w rodzaju „Chóru obywateli" Eizo Sugawy (o zwalczaniu chuliganów za pomocą chóralnych śpiewów miłośników muzyki). Japonia była zresztą w Taszkiencie jedy-

Ironiczny uśmiech
„Czekamy na ciebie, chłopcze..." (ZSRR)



nym krajem azjatyckim, który (w ślad za USA i Europą zachodnią) musiał ograniczyć ostatnio swą produkcję do (dla nas wciąż imponującej liczby) 420 filmów fabularnych rocznie, zajmując na świecie drugie miejsce po Indiach (430). Nie osłabło natomiast kulturalne oddziaływanie japońskiego kina w Azji i nietrudno odnaleźć wpływy samurajskich sag choćby w irańskim filmie „Dasch Akol" w reżyserii Kimai; jest to historia samotnego, nieustraszonego rycerza, którego miłość do przybranej córki doprowadza do zguby; pojedynki na śmierć i życie z zawistnymi niegodziwcami stanowią główne kulminacje akcji.

Indie zaś, jako pierwsza potęga filmowa świata, uznały za najbardziej reprezentatywne dla swej produkcji nie społeczne, neorealistyczne filmy spod znaku Satyajita Raya, tak wysoko cenione na Zachodzie — lecz tradycyjny, rodzimy musical. Była to tym razem historia pary kochanków z powaśnionych rodzin: „Reshma i Shera" w reżyserii Suhika Dutta, rozegrana na wzór „Romea i Julii" w pełnym blasku tęczowych barw Eastmancoloru, efektownych kostiumów i egzotycznego pejzażu. Popularną, komercyjną komedię, operującą wszelkimi formami błazenady, pokazał Radż Kapur, produkujący się w trzyseryjnym (!) filmie „Nazywam się klown".

O ile produkcja pakistańska okazała się jedynie uboższą krewną hinduskiej, to wszystkich zaskoczył szybki rozwój kinematografii bengalskiej. Okazuje się, że w oparciu o bazę produkcyjną, założoną dopiero w 1956 roku przez lokalne władze, dzisiejsza niepodległa Bengalia zdolna jest produkować 30 filmów fabularnych i 100 krótkometrażówek rocznie. Wśród pokazanych filmów największe wrażenie zrobiły wstrząsające reportaże o losie uchodźców bengalskich i ofiarach zbrodni władz pakistańskich w tym kraju. Kadr ukazujący kaleką kobietę, która na czworakach przewędrowała setki kilometrów byle tylko ujść oprawcom, przerażał i pozostawał na długo w pamięci. Film nosi tytuł „Skończyć z ludobójstwem!"; ten najnowszy dokument zbrodni przeciwko ludzkości dołączał w publicystycznym wywodzie do rejestru hitlerowskiego i wietnamskiego. Z uznaniem przyjęto także bengalski film fabularny „Wzięte z życia", przedstawiony przez wdowę po jego twórcy, reżyserze Zachirze Reichanie, który zginął w czasie niedawnych walk wyzwoleńczych.

Serdeczną owację zgotowała festiwalowa publiczność filmowcom wietnamskim. Spośród ich filmów najcenniejsze okazały się takie dokumenty z pola bitwy, jak „Szturm na wzgórze 935", ukazujące skuteczne metody walki ze znacznie liczniejszym i lepiej uzbrojonym przeciwnikiem.

Dobrym pomysłem organizatorów festiwalu było włączenie do programu filmów zrealizowanych przez twórców europejskich, którzy podejmują na ekranie problematykę krajów Azji i Afryki. Wyróżnił się wśród nich zdecydowanie nasz reżyser Andrzej Brzozowski, którego wietnamski notatnik „Góry, rzeki, ludzie" odznaczał się odkrywczością spojrzenia, oryginalnością formy i publicystyczną werwą. Obecni na festiwalu Wietnamczycy przyjęli nasz film z wielkim uznaniem.

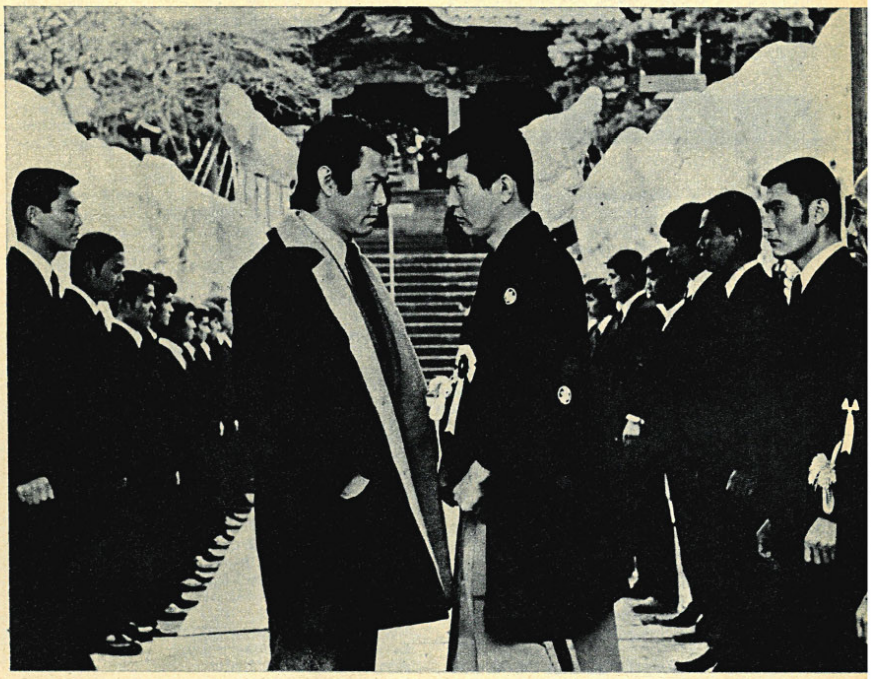
Wiadomo, że wśród krajów arabskich przoduje ilościowo kinematografia egipska, produkująca ponad 100 fabularnych filmów rocznie. Nie wiadomo jednak dlaczego zaprezentowała się ona na festiwalu od najgorszej strony. Wszystkie owe „Płomienne miłości", „Żony pięciu mężów", „Nagie prawdy", „Moje ukochane córki" itd. — to niemądre komedyjki albo „salonowe" melodramaty, obliczone na gusty niewybrednej publiczki. Szczerze, ale dość paradoksalnie, zabrzmiała na konferencji prasowej wypowiedź egipskiego reżysera i literata, El Chamisi, który stwierdził, że tego rodzaju filmy dają fałszywy obraz egipskiej rzeczywistości i szerzą mieszczańskie wyobrażenia o szczęściu, pracy, miłości itp. Po co więc wysłano je na festiwal, narażając się na dość dwuznaczną reakcję widzów? Znacznie ambitniejsze i prawdziwsze, choć technicznie nie zawsze doskonałe, wydają się filmy syryjskie: „Ludzie pod słońcem" i „Akcja o szóstej", algierski „Opium i kij" czy tunezyjski „Fellachowie". Ich autorzy starają się łączyć prawdę charakterów z autentyzmem tła społecznego i historycznymi przemianami, dokonującymi się w świecie arabskim.

Słabiej było reprezentowane na festiwalu kino Czarnej Afryki. Jego najdojrzalszym i najwyżej cenionym pionierem jest niewątpliwie senegalski reżyser Ousman Sembene, którego film „Emitai" zbierał zasłużone pochwały. Historia pacyfikacji murzyńskiej wioski przez żołnierzy francuskich opowiedziana jest bardzo dramatycznie, nowoczesnym językiem i zakończona przejmującą pointą.

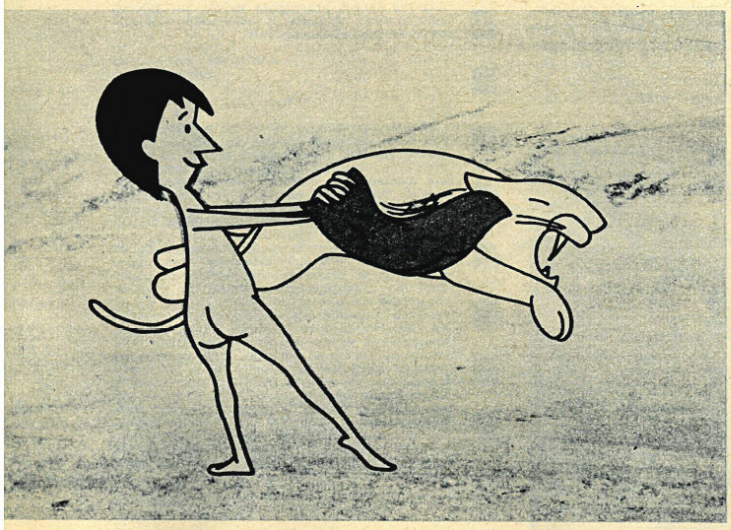
Wreszcie — produkcja gospodarzy. Uzbecki film „Czekamy na ciebie, chłopcze..." w reżyserii Rawila Batyrowa okazał się świeżym, pełnym humoru i ironii szkicem z życia dzisiejszej młodzieży, a jego sympatyczny bohater — postacią żywą, inteligentnie nierozszyfrowaną do końca, pobudzającą widza do refleksji. Film Batyrowa to interesujący przyczynek do poszukiwań taszkienckich filmowców, których ostatnimi pracami warto zająć się oddzielnie.

Gdy do obejrzanych filmów dodać turystyczne atrakcje taszkienckiego festiwalu: wizyty w Bucharze, Samarkandzie i sąsiednich republikach — trudno odmówić mu wszechstronnych walorów poznawczych. Dzięki niemu kinematografie odległych kontynentów poczynają rysować się w nowym świetle; dojrzewają szybko, zdobywają idące w setki milionów audytorium i — co najważniejsze — nie obawiają się jutra.

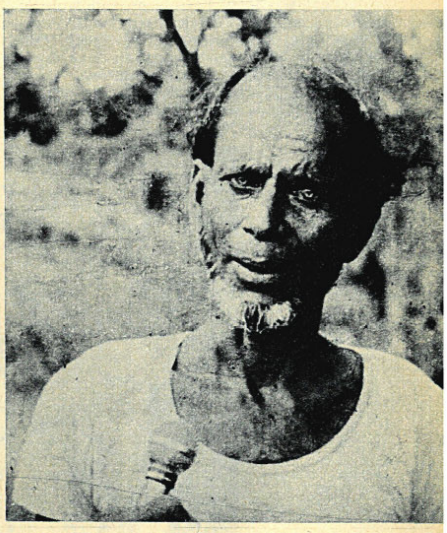
ZBIGNIEW PITERA



Brutalny efekt
„Złapać go!" (Japonia)



Łatwy moral
„Chaos" (Indie)



Trudny problem
„Uchodźcy 1971" (Indie)

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

24 CZERWCA 1947

Ta „Kartka z Kalendarza" prof. Jerzego Toeplitza zamyka kolejną serię jego felietonów historycznych. Mamy nadzieję, że po przerwie zostaną one wznowione. Red.

HERKULES

Kto o nim wówczas myślał, kiedy na ustach wszystkich były takie filmy, jak „Rzym, miasto otwarte", „Dzieci ulicy" czy „Paisa"? Film włoski przeżywał wielkie dni neorealizmu i czas teraźniejszy przesłonił bez reszty wszystko, co było przeszłością. I tą bliższą, faszystowską i niechlubną, i tą dalszą, kiedy kinematografia Turynu, Mediolanu i Rzymu królowała na ekranach świata. Z tej właśnie epoki wywodził się człowiek, który kończył dni swego życia w pięknej willi z widokiem na Zatokę Liguryjską, w miejscowości Sant'Illario, niedaleko Nervi. Tu się urodził 29 września 1878 roku i tu umarł dnia 24 czerwca 1947 roku — aktor niemego kina Bartolomeo Pagano, znany na wszystkich kontynentach jako legendarny Maciste.

Imię Maciste wymyślił Gabriel D'Annunzio, opracowując teksty napisów do filmu „Cabiria" w reżyserii Giovanniego Pastrone. Wzięte zostało ze starogreckiego „macistos" — najdłuższy, największy, najsilniejszy. Maciste w scenariuszu filmowym był czarnym niewolnikiem rzymskiego patrycjusza Fulwiusza Axilliі. Wierny sługa dokonuje bohaterskich czynów, wykradając z kartagińskiej świątyni Molocha dziewicę rzymską Cabirię, która miała być złożona groźnemu bóstwu w śmiertelnej ofierze. Pojmany w kilka lat później przez mściwych Kartagińczyków, przykuty zostaje jako żywy robot do wielkich młyńskich żaren. Dopiero zwycięstwo Scypiona Afrykańskiego kładzie kres jego mękom.

Maciste był dla projektowanego dramatu filmowego postacią o kluczowym znaczeniu i od odpowiedniej obsady aktorskiej tej roli zależał w dużej mierze sukces gigantycznego przedsięwzięcia. Reżyser Pastrone szukał początkowo siłacza wśród cyrkowych zapaśników, ale w ich twarzach nie znalazł nic pociągającego; wyrażały bezmierne zadowolenie z siebie i... całkowity brak inteligencji. Przyszła więc kolej na amatorów. Wytwórnia Itala Film ogłosiła konkurs, do udziału w którym zgłosiło się czterdziestu kandydatów. Duże szanse miał jakiś strażak z Rzymu, ale występował w zespołach amatorskich i nie zdradzał cienia talentu, dobry był również tragarz z Triestu, ale zdyskwalifikowało go zbytnie zamiłowanie do kieliszka. Wreszcie wybór padł na robotnika portowego z Genui, Bartolomeo Pagano. Ogromny, muskularny, o pięknej budowie ciała i olśniewająco białych zębach. A najważniejsze — o czarującym, dobrym uśmiechu. Trudno było nawet marzyć o lepszym Maciste.

Było jednak małe „ale". Pagano to absolutny prymityw, nie tylko aktorski, to zrozumiałe, ale i życiowy. Niemalże analfabeta, nie umiejący liczyć, mówić i ruszać się. Wytwórnia zaangażowała nauczycielkę, polecając jej przejście z przyszłym bohaterem przyśpieszonego kursu szkoły elementarnej i zasad „savoir vivre'u". Panią nauczycielkę trzeba było po kilku tygodniach zwolnić, śmiertelnie bowiem zakochała się w swym pupilu, zapominając o dydaktycznych obowiązkach. Zastąpił ją guwerner płci męskiej. Jednocześnie — przez parę miesięcy — operatorzy i asystenci reżysera przyzwyczaili debiutanta do współżycia ze zdjęciową kamerą, a baletmistrz Cassiani uczył go chodzić i biegać.

Bartolomeo Pagano był uczniem pojętnym, inteligentnym i jako Maciste podbił serca publiczności. Był prostodusznym, szlachetnym olbrzymem. Inni aktorzy nikli w cieniu jego postaci. To dla niego chodzili widzowie oglądać „Cabirię". O filmie Pastrone dawno już zapomniano, a Maciste pozostał. Stał się, obok słynnych div, jak Bertini czy Jacobini, asem atutowym włoskiej kinematografii. Wystąpił w długiej serii filmów, ale już nie jako Bartolomeo Pagano, lecz po prostu jako Maciste.

Kimże on nie był i dokądże on nie zawędrował. Podczas wojny bronił ojczyzny w mundurze strzelca alpejskiego i bersaliera. Był policjantem, atletą, medium spirytystycznym, somnambulikiem, królem (Maciste I) i... cesarzem. Walczył z szejkiem, powracał jako mściciel, poślubiał córkę króla La Plata, innym razem — dziedziczkę amerykańskiego króla srebra, a zdarzyło mu się przebywać nie tylko na ziemi, ale w piekle także. Nie tylko na ekranie dokonywał cudów, ale i w życiu. Był jedynym aktorem, który przetrwał ciężki kryzys włoskiej kinematografii na początku lat dwudziestych, będąc kolejno gwiazdą wytwórni Itala Film, Felt, Stefano Pittaluga, U.C.I. i niemiecko-włoskich współprodukcji, firmowanych między innymi i przez UFE. Zaczynał od gaży 20 lirów za dzień zdjęciowy, a kończył pobierając honorarium 600 tysięcy lirów za odegranie roli tytułowej. Ostatnim jego filmem był zrealizowany w roku 1929 dramat biblijny „Judyta i Holofernes" w reżyserii Baldassara Negroniego.

Nie jest prawdą, że dźwięk położył kres jego karierze filmowej. Bartolomeo Pagano miał miły i dźwięczny głos i na pewno mógłby łatwo przystosować się do nowej techniki. To ciężka choroba, cukrzyca, nie pozwoliła mu występować przed kamerą. Onuścił atelier filmowe, chroniąc się w domowym zaciszu. Zamieszkał w rodzinnym Sant'Illario, gdzie zbudował sobie piękny dom, noszący nazwę, jak można się było tego spodziewać — „Villa Maciste". Pagano był człowiekiem roztropnym i oszczędnym, w latach swej aktorskiej działalności zebrał dużą fortunę. Ostatnie lata życia spędził w spokoju i dobrobycie. Już tylko z daleka, nie jako rywal na planie, lecz jako widz kinowy, śledził losy swoich licznych naśladowców: ekranowych atletów i siłaczy. Był ich legion: Luciano Albertini, Mario Ausonia, Alfredo Bocciolini, Damiano Gambini, Carlo Aldini, żeby wymienić najważniejszych konkurentów. Ale żaden z nich nie mógł mu dorównać. W mitologii filmowej był tylko jeden i jedyny Maciste. Niepokonany i nieśmiertelny.

Niepokonany i nieśmiertelny
Bartolomeo Pagano w filmie „Maciste w piekle" (1926)

„NA SAMYM DNIE" (NRF — USA). Jest to dziełko nieskazitelne. Tyle tylko, że bohaterowie Skolimowskiego z filmu na film głupieją.

„ANONIMO VENEZIANO" (Włochy). Zachowuje standardową, międzynarodową typowość melodramatu.

„POSŁANIEC" (Wielka Brytania). Losy pod przykrywką kostiumu z przełomu stulecia z kuglarską zręcznością przekazuje egzystencjalne niepokoje i porażki dzisiejszego człowieka.

„ONA I ON" (Japonia). Przepaść dzieląca „nowobogackich" z bloków mieszkalnych Tokio od ich rówieśników wegetujących w tekturowych budach. Suzumu Hani, autor tego filmu, bywa określany jako „japoński Antonioni".

„UMRZEĆ Z MIŁOŚCI" (Francja — Włochy). Film wykorzystuje autentyczną tragedię Gabrielle Russier dla bezceremonialnego

Nasi recenzenci pisali...

wywlekania szczegółów intymnej natury i dla krytyki społecznej, dającej się przeliczyć na franki.

„KONIOKRADY" (USA). Adaptacja powieści Faulknera. Obserwacja świata takim, jakim on jest, pogodzona z całym jego pięknem i obrzydliwością.

„PAMIĘTNIK SZALONEJ GOSPODYNI" (USA). Bohaterką tego świetnego, sarkastycznego filmu jest kura domowa. Mogłaby być postacią komiczną; ale nią nie jest. Komiczny i odrażający zarazem jest świat wokół niej.

„JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO" (Polska). Jak wszystkie utwory Tadeusza Konwickiego, tak również i ten film dotyczy losów pokolenia, dla którego koniec wojny był wielkim i wcale nie młodzieńczym dramatem.

Panie Redaktorze!

Sytuacja woła o pomstę do nieba: od czasu remontu kina „Polonia", na ekranach łódzkich panuje nieopisany bałagan. Dla przykładu — kino śródmiejskie „1 Maja" (bo „Stylowy" jest w remoncie) w kwietniu czterokrotnie zmieniało repertuar, wbrew zapowiedzianemu programowi. Nie pojawiły się w Łodzi takie tytuły, jak „Czajkowski", „Dyrektor", „Piękna nie chce milczeć", „Miłość", „Ostia", „Przemiana". Zamiast nich wyświetlono nie zapowiedzianą „Kochankę buntownika" Lizzaniego.

Oburzająca jest również niczym nie usprawiedliwiona dyskryminacja „Posłańca" Loseya. Był zapowiadany na kwiecień do kina „Włókniarz", ale kino to do końca miesiąca wyświetlało „Szerokiej drogi, kochanie". Pokaz „Posłańca" odłożono na maj. Tymczasem w przewidzianym terminie zamiast tego filmu pojawiła się „Noc mewy". Kierownictwo kina „Włókniarz" nie potrafiło podać terminu wyświetlania „Posłańca". Rzadko się zdarza, by na nasze ekrany trafiał film wybitny, a kiedy rzeczywiście zakupimy jakieś prawdziwe dzieło, nie potrafi ono znaleźć uznania u osób odpowiedzialnych za rozpowszechnianie.

ANDRZEJ ZALEWSKI
Łódź

*

Ciągle narzekamy na to, że kupuje się u nas mało dobrych filmów, że rodzima kinematografia też nader rzadko potrafi nas usatysfakcjonować. Nie zapominajmy jednak, że nie posiadamy, niestety, odpowiedniej widowni. Nie tylko takiej, która potrafiłaby właściwie przyjąć prawdziwe dzieło sztuki, lecz nawet takiej, która potrafiłaby bawić się w kulturalny sposób.

30 maja w warszawskim kinie „Reduta" wyświetlany był „Zwariowany weekend". Widownia w przeważającej większości składała się z rozbrykanych dzieci (z których większość na pewno nie miała 11 lat), puszczonych zupełnie samopas. Różne są sposoby okazywania wesołości, ale krzyki, głośne komentarze są po prostu oznaką złego wychowania. Personel kina w ogóle nie reagował na zachowanie młodocianych widzów; trudno mu się zresztą dziwić, skoro hałaśliwa gromada była znacznie liczniejsza. W tej sytuacji my, dorośli widzowie, niewiele mogliśmy zobaczyć i usłyszeć z tego, co działo się na ekranie. Czy rzeczywiście peryferyjne kina muszą być tak upośledzone? Bo kina w śródmieściu jakoś rozwiązują ten problem.

JANUSZ CZERNIAKOWSKI
Warszawa

IDZIEMY DO KINA

NARESZCIE PONIEDZIAŁEK

(Vegre hetfö)

Scenariusz: **Istvan Kardos**
Reżyseria: **Gabor Kenyeres**
Zdjęcia: **Tamas Andor**
Muzyka: **Zdenko Tamassy**
Wykonawcy: **Andras — Mark Zala, jego siostra — Gabriella Csabo, ciotka — Irma Patkos, ciotka Teri — Teri Horvath, kelnerka — Yarka Schallerova, Zoli — György Cserhalmi.**
Reżyseria polskiej wersji językowej — **Maria Olejniczak.**
Produkcja: **Mafilm (Węgry) — 1971.**

*

Reżyserski debiut fabularny młodego węgierskiego operatora filmowego, Gabora Kenyeresa. Historia kłopotów i rozczarowań chłopaka, który po dwóch latach służby wojskowej opuszcza koszary i wraca do rodzinnego Budapesztu. Wiele drobnych obserwacji obyczajowych, liryzm.

Dodatek: „Złoto Północy". Scenariusz i realizacja: **Zbigniew Bochenek.** Zdjęcia: **Witold Mickiewicz.** Muzyka: **Krzysztof Meyer.** Opracowanie plastyczne: **Maria Zdzitowiecka.** Konsultacja: **Janina Grabowska.** Komentarz: **Zbigniew Bochenek i Maria Zdzitowiecka.** Czyta: **Ksawery Jasieński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny film o polskiej sztuce bursztyniarskiej, w przekroju historycznym.

SPACER W WIOSENNYM DESZCZU

(A Walk in the Spring Rain)

Scenariusz (według powieści **Rachel Maddux**): **Stirling Siliphant**
Reżyseria: **Guy Green**
Zdjęcia: **Charles B. Lang**
Muzyka: **Elmer Bernstein**
Wykonawcy: **Will Cade — Anthony Quinn, Libby Meredith — Ingrid Bergman, Roger, jej mąż — Fritz Weaver, Ellen, ich córka — Katherine Crawford, Boy, syn Willa — Tom Fielding, Ann, żona Willa — Virginia Gregg, Bucky — Mitchell Silberman.**
Produkcja: **A. Stirling Siliphant — Guy Green Production (USA) — 1969.**

*

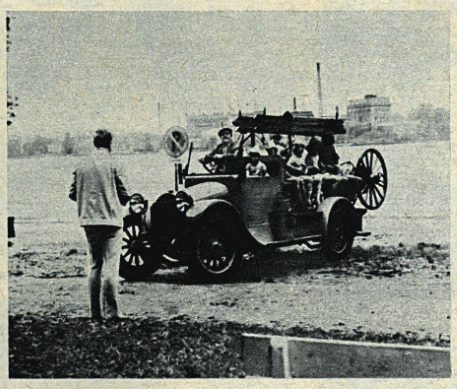
Barwna, szerokoekranowa opowieść miłosna. Za tło romantycznego spotkania dwojga niemłodych już ludzi służy piękna, zwłaszcza na wiosnę, górzysta scenerią stanu Tennessee. Udział dwojga znakomitych aktorów: Ingrid Bergman i Anthony Quinna.

Dodatek: „Szkła artystyczne Tomaszewskiego". Scenariusz: **Marceli Matraszek i Aleksander Nieśmiałek.** Realizacja i zdjęcia: **Marceli Matraszek.** Opracowanie muzyczne: **Ryszard Masłowski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny reportaż z pracowni plastycznej Albina Tomaszewskiego.

KUPUJEMY WÓZ STRAŻACKI

(Wir kaufen eine Feuerwehr)

Scenariusz (według opowiadania **Giseli Richter-Rostalski**): **Gudrun Deubener, Hans Kratzert i Wolfgang Braumann**
Reżyseria: **Hans Kratzert**
Zdjęcia: **Wolfgang Braumann**
Muzyka: **Kari-Ernst Sasse**
Wykonawcy: **majster Clasen — Erwin Geschonneck, babcia Sperling — Friedel Nowack, matka Mattiego — Petra Kelling, wnuk Classena — Jaecki Schwarz.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Izabela Falewicz.**
Produkcja: **DEFA — Studio für Spielfilme (NRD) — 1971.**



Barwny film dla młodzieży. Przyjaźń chłopca z małego miasteczka z majstrem, który wygrał na loterii sporą sumę pieniędzy i kupił za nie wrak wozu strażackiego. Przy remoncie wraku pomagają mu jego uczniowie i chłopcy z sąsiedztwa. Odremontowany wóz pozwoli im przeżyć wiele przygód.

Dodatek: „Nasze zwierzęta stepowe". Realizacja i komentarz: **Włodzimierz Puchalski.** Materiały naukowe: **dr Zygmunt Czarnecki.** Opracowanie muzyczne: **Ryszard Masłowski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Barwny film popularnonaukowy o faunie istniejących u nas jeszcze stepów.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Na samym dnie	5	5	5	5	5	5	5	5	6
Jak daleko stąd, jak blisko	5	5	5	5	5		5	5	6
Ona i on	4	5			4	4	5	4	5
Noc mewy	4		4	4					
Koniokrady	4	4		3			4	3	5
Jeże rodzą się bez kolców	3				3				4
Oficerowie	4	3		3			3	3	
Upadek czarnego konsula	3			3				3	
Morderca jest w domu	3	3		3			3	2	
W cieniu gilotyny	3	3	3	3			2		
Przemiana	2	2		4		3	2	2	2
Kochana ciocia Sarika	2						2	3	

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peitz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

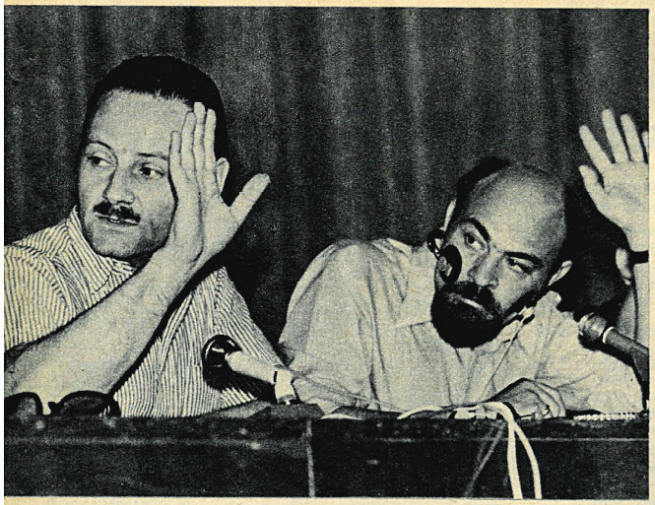
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Avala Film (Jugosławia), Defa Film (NRD), Mafilm (Węgry), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Shochiku (Japonia), 20-th Century Fox (USA), Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 17.VI.1972 r. **Zam. 4921 A-16**

INDEKS 35904



Marcel Martin, przewodniczący jury FIPRESCI i red. Jerzy Eljasiak

W kinie „Kijów"

ECHA FESTIWALU

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

Krakowskie festiwale 1972 należą już do przeszłości. Oto fotograficzne echa międzynarodowych dyskusji, projekcji filmowych, towarzyskich spotkań.

Reż. Maria Kwiatkowska i reż. Daniel Szczechura

Międzynarodowe jury obraduje

Laureaci Grand Prix tegorocznych festiwali: Mariusz Walter i Marek Piwowski

Krakowski Lajkonik odwiedził festiwalowych gości